

**"Am Rande des Blickfeldes. Grethe Jürgens - eine Künstlerin der
zwanziger Jahre in Hannover."**

**INAUGURAL - Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
des Fachbereichs Germanistik
und Kunstwissenschaften
der Philipps - Universität Marburg**

**vorgelegt von
Heike Scholz
aus
Leichlingen
(Textband)**

Köln 1999

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorwort	4
I. Einleitung	5
II. Forschungsstand	9
III. Aufregende Zeiten. Der zeitliche Hintergrund der Weimarer Republik 1918-1933	14
IV. Zur Herkunft und Kindheit	17
V. Ausbildungsjahre	20
V. 1 Das Studium in Berlin	20
V. 2 Der Wechsel nach Hannover	23
V. 3 Kunstgewerbeschule in Hannover	25
V. 4 Im Umkreis der Kunstgewerbeschule	32
VI. Hannover in den zwanziger Jahren	37
VI. 1 Die Avantgarde in Hannover	40
VII. Das Frühwerk von 1919 bis 1925	47
VII. 1 Industriedarstellungen	50
VII. 2 Am Rande der Gesellschaft	57
VII. 3 Menschendarstellungen	67
VII. 4 Genreszenen	72
VII. 4.1 Weitere alltägliche Existenzformen von Menschen oder Alltagsbeobachtungen	72
VII. 5 Häusliche Szenen	75
VII. 6 Mutter und Kind Darstellungen	76
VII. 7 Zusammenfassung	78
VIII. Der Übergang zur Neuen Sachlichkeit	80
IX. Die sogenannte Gruppe der Neuen Sachlichkeit in Hannover	83
X. Die Werke von 1926 bis 1933	90
X. 1 Der Umbruch - Die Hinwendung Grethe Jürgens' zur Malerei der Neuen Sachlichkeit	90

X. 1.1	Der Mensch im Mittelpunkt - Porträtmalerei, Freundschafts-, Kinder- und Altersporträts	92
X. 1.1.1	Fehlende Auftragsarbeiten	118
X. 1.2	Zweifigurenbildnisse	121
X. 1.2.1	"Frau und Mann" von 1927	121
X. 1.2.2	Exkurs: Die Frau in der Weimarer Republik (1918-1933)	125
X. 1.2.3	"Liebespaar" aus dem Jahr 1930	129
X. 2	Im Spiegel des Ichs - Das "Selbstbildnis" von 1928	133
X. 3	Milieustudien	143
X. 3.1	Die Darstellung von Arbeitslosen	143
X. 3.2	Die Darstellung von Hehlern	150
X. 3.3	Die Darstellung einer Prostituierten	153
X. 3.4	Der Zirkus und seine Zuschauer	157
X. 4	Außenwelt	161
X. 4.1	Landschaften	161
X. 4.2	Stadtansichten	166
X. 5	Zusammenfassung	169
XI.	Grethe Jürgens als Publizistin und Schriftstellerin:	
	"Der Wachsbogen"	174
XI. 1	Zur Entstehung und Geschichte des "Wachsbogen"	174
XI. 2	Grethe Jürgens als Autorin	181
XII.	Kurze zusammenfassende Darstellung von Grethe Jürgens als Künstlerin in ihrer Zeit - Emanzipation und Tradition	186
XIII.	Grethe Jürgens' Ausstellungstätigkeit innerhalb der Weimarer Republik - Ein Überblick	192
XIV.	Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg	197
XV.	Schlußbetrachtung	201
	Biographie	207
	Ausstellungen	
	Bibliographie	
	Dokumente	

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaft der
Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen
am:

Tag der Disputation: 9. 6. 2000

Erstgutachter: Prof. Dr. Peter Klein

Zweitgutachter: PD Dr. Michael Scholz-Hänsel

Vorwort

Ein Zustandekommen meiner Dissertation wäre ohne die Geduld und Hilfsbereitschaft der Grethe Jürgens-Sammler nicht möglich gewesen. In Gesprächen und Briefen gaben sie mir bereitwillig Auskunft und stellten mir das sich in ihrem Besitz befindliche Jürgens-Material zur Verfügung.

Desweiteren danke ich allen beteiligten Wissenschaftlern in Museen, Galerien und Bibliotheken, die wesentlich am Zustandekommen meiner Arbeit beteiligt waren.

Mein Dank gilt auch Herrn Prof. Dr. Peter Klein, der bereits meine Magisterarbeit betreute und mich erst überhaupt auf die Werke von Grethe Jürgens aufmerksam machte. Für sein „offenes Ohr“, für seine Geduld und seine tatkräftige Unterstützung bin ich ihm sehr dankbar.

Ganz besonders möchte ich mich bei meinen Freunden, Simone und Martin, bedanken, die meine Dissertation Korrektur gelesen, Fragen diskutiert, mich zu neuen Gedankengängen angeregt haben.

I. Einleitung

"Man muß nur an sich glauben, damit bringt man schon Einiges zu Stande."¹

Die vorliegende monographische Arbeit beschäftigt sich mit dem Leben und Werk der hannoverschen Künstlerin Grethe Jürgens innerhalb eines begrenzten Zeitraumes. Sie verfolgt den Anspruch, über den vollkommen monographischen Aspekt hinausreichend, den gesellschaftlichen und künstlerischen Bezugsrahmen mit Analysen des Werkes von Grethe Jürgens zu verknüpfen. Ein Anliegen der Untersuchung besteht darin, die Malerin aus dem Kontext der in Hannover ansässigen neusachlichen "Künstlergruppe" zu isolieren und als eigenständige Malerin zu betrachten. Das wissenschaftliche Interesse galt bisher ausschließlich der sogenannten Gruppe der Neuen Sachlichkeit in Hannover als Gesamtheit, die einzelnen Maler und Malerinnen erfuhren keine besondere Aufmerksamkeit.

Erstmals wird in der vorliegenden Dissertation das künstlerische Lebenswerk Grethe Jürgens' von 1918 bis 1933 in einem umfassenderen Rahmen präsentiert.

Die Zeit von den künstlerischen Anfängen von Grethe Jürgens' (1918) bis zur Machtübernahme Hitlers (1933) - also die Zeit der Weimarer Republik - steht im Mittelpunkt meiner Untersuchungen. Innerhalb der Werke von Grethe Jürgens stellt diese zeitliche Phase - wie zu zeigen sein wird - eine abgeschlossene und deshalb übersichtliche Einheit dar.

Als Grethe Jürgens gegen Anfang der zwanziger Jahre den Entschluß faßte, Malerin zu werden, bewies sie Mut und vor allem Selbstvertrauen. Diesen Schritt zu wagen, ihn als Frau zu wagen, bedeutete zu einer Zeit, die durch den verlorenen Ersten Weltkrieg mit seinen Folgeerscheinungen, wie z.B. Inflation, geprägt war, eine überaus fortschrittliche Einstellung.

Beginnend mit einem kurzen Überblick über den zeitlichen Kontext der Weimarer Republik, leitet das nächste Kapitel zur Schilderung der Herkunft und Erziehung von Grethe Jürgens über. Der darauf folgende Abschnitt beschäftigt sich mit den beruflichen Ausbildungsjahren der Künstlerin sowohl an der Technischen Universität

¹ Paula Modersohn-Becker in einem Brief an Otto Modersohn vom 03. August 1906, zitiert nach Busch und von Reinken (Hrsg.), 1979, S. 455.

in Berlin als auch an der Kunstgewerbeschule in Hannover. Dabei wird der Umkreis der Kunstgewerbeschule in Hannover, aus dem sich später die sogenannte Gruppe der Neuen Sachlichkeit in Hannover rekrutierte, besondere Erwähnung finden. Inhalt des sechsten Kapitels ist die Stadt Hannover in den zwanziger Jahren unter besonderer Berücksichtigung ihrer künstlerisch-avantgardistischen Strömungen.

Grethe Jürgens Kunstschaffen läßt sich in zwei Werkkomplexe unterteilen: in der Zeit von 1919 bis 1925 entstanden ihre kleinformatischen, buntfarbigen Gouachen und Aquarelle sowie Kohle- und Tuschezeichnungen. Bei einem Teil dieser Arbeiten handelt es sich um bisher unveröffentlichtes Bildmaterial. Thema der Frühwerke sind Industrielandschaften, Porträtstudien, Darstellungen von gesellschaftlichen Randgruppen sowie Genreszenen ihrer unmittelbaren Umgebung. 1982 wurde ein Teil des Frühwerkes im Bonner Kunstverein ausgestellt, seither fand es keine nennenswerte Beachtung mehr. Meine Untersuchung soll aufzeigen, daß sich von der Thematik des Frühwerkes eine Verbindung zu der ab 1926 einsetzenden Phase der Neuen Sachlichkeit herleiten läßt. Innerhalb des Frühwerkes lassen sich Bildthemen auffinden, die mit der spezifischen Ikonographie der Malerei der Neuen Sachlichkeit korrespondieren. Das nahezu unerforschte Frühwerk dient dabei als Ausgangsbasis, für die Darstellung des künstlerischen Werdegangs von Grethe Jürgens bis zum Jahr 1933.

Die zusammenfassende Darstellung der sogenannten Gruppe der Neuen Sachlichkeit in Hannover leitet über zu dem wichtigen Abschnitt der Arbeit, den ikonographischen Analysen der im Zeitraum von 1926 bis 1933 entstandenen Werke. Ab 1926 entstanden Jürgens' großformatige Ölbilder und Aquarelle, die vor allem den Menschen in das Zentrum ihres bildkünstlerischen Anliegens rücken.² Dagegen sind die Gattungen Landschaft und Stadtbild eher von untergeordneter Bedeutung. 1926 malte Jürgens das Gemälde "Krankes Mädchen", das als ihr erstes neusachliches Gemälde bezeichnet wird.³ Die Arbeiten der Jahre 1926-1933 gelten in der kunstgeschichtlichen Forschung als ihre repräsentativsten und bedeutendsten und bilden in der vorliegenden Arbeit den Hauptgegenstand meiner wissenschaftlichen Untersuchung. Um einem besseren Verständnis ihres individuellen Stils dienlich zu

² An dieser Stelle möchte ich anmerken, daß die in den zwanziger Jahren forcierte Diskussion "Porträtkunst versus Photographie" weitestgehend unbeachtet bleibt und nur dann Erwähnung findet, wenn sie zum Verständnis des Inhaltes beitragen kann.

³ Vgl. Liebelt, 1993, o.S.

sein, werden exemplarisch einige ihrer Arbeiten besonders ausführlich analysiert. In meiner Untersuchung geht es nicht nur um die Kunst von Grethe Jürgens und um deren "Wert" auf lokaler Ebene zu analysieren, es geht vor allem auch darum, sie mit Werken von anderen neusachlichen Künstlern zu konfrontieren, aber nicht zwangsläufig zu vergleichen.

Die Suche nach den Werken der Künstlerin gestaltete sich oft schwierig, da sich beispielsweise das Frühwerk ausnahmslos in Privatbesitz befindet, vereinzelte Arbeiten wurden nach dem Tod der Künstlerin auch in die U.S.A. verkauft. Was nach dem Tode von Grethe Jürgens verschenkt, weggeworfen oder vernichtet wurde, ist heute nicht mehr rekonstruierbar. Erschwert wurde die Arbeit auch dadurch, daß während eines starken Bombardements im Zweiten Weltkrieg Grethe Jürgens' Atelier vollkommen vernichtet wurde. Die Anzahl der verschollenen und zerstörten Bilder läßt sich heute nicht mehr konkret eruieren. Aus diesen Fakten erhebe ich nicht den Anspruch auf Vollständigkeit.

Inhaltlich beschränke ich mich in Kapitel XI mit der Zusammenfassung der Entstehungsgeschichte des "Wachsbogen", einer in Hannover im Zeitraum von 1931 bis 1932 erschienenen Zeitschrift, an deren Zustandekommen Grethe Jürgens maßgeblich beteiligt war und als deren Herausgeberin sie sich ab 1932 betätigte. Konkreter werde ich mich auf die von Jürgens verfaßten Artikel konzentrieren und die von ihren Mitstreitern publizierten Texte zur Unterstützung ihrer Aussagen heranziehen.

Kapitel XII schildert am Beispiel von Grethe Jürgens die Schwierigkeiten bzw. die gesellschaftlichen Hindernisse, mit denen sich eine Frau als Künstlerin in den zwanziger Jahren konfrontiert sah.

Es folgt ein Überblick über Grethe Jürgens' Ausstellungstätigkeit während der Weimarer Republik (Kapitel XIII), der mit einem Ausblick auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg endet (Kapitel XVI). Nach dem Zweiten Weltkrieg änderte Grethe Jürgens radikal ihren Stil, und ihre Bilder wurden zunehmend abstrakter und surrealer. Ihr Spätwerk blieb bis heute von der kunstwissenschaftlichen Forschung unberücksichtigt, ein Tatbestand, der auf die meisten Arbeiten von neusachlichen Künstlern zutrifft, die nach 1945 entstanden sind.

Schließlich muß betont werden, daß Grethe Jürgens in der ganzen Vielfalt ihrer künstlerischen Tätigkeit vorzustellen den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde. Aus diesem Grund steht das Schaffen von Grethe Jürgens als Textilarbeiterin und Reklamezeichnerin sowie Buchillustratorin eher zurück. Auch werden ihre Nachkriegswerke von einer näheren Betrachtung ausgeschlossen.

Es bleibt hervorzuheben, daß viele Daten und Informationen zur Künstlervita von Grethe Jürgens auf Aussagen von Verwandten, Freunden und Bekannten beruhen, die von mir im Text entsprechend gekennzeichnet werden. Gleiches gilt für Briefe, Dokumente und andere Aufzeichnungen der Malerin.

II. Forschungsstand

Die Nachforschungen zum Leben und Schaffen der Malerin Grethe Jürgens ergab, daß ein großer Teil der Arbeiten der Künstlerin noch unbearbeitet in Mappen, Skizzenblöcken und Skizzenbüchern vorliegt. Da eine umfassende Erfassung, Bearbeitung und Bewertung der Jürgens-Werke bisher nicht stattgefunden hat, existiert bisher kein wissenschaftliches Werkverzeichnis für die Zeit von 1918 bis 1933.

Grethe Jürgens' ansteigende Publizität steht in direktem Zusammenhang mit der Wiederentdeckung der Malerei der Neuen Sachlichkeit zu Beginn der sechziger Jahre. 1961 setzte die Rehabilitierung der Neuen Sachlichkeit ein, deren Anfang die Berliner Ausstellung "Neue Sachlichkeit" im Haus am Waldsee markierte und die eine Flut von Ausstellungen und Publikationen nach sich zog. Von Jürgens, die an dieser Exposition beteiligt war, hieß es, daß sie dort als eine der herausragendsten Repräsentantinnen dieser Stilrichtung wiederentdeckt wurde.⁴ Seit der einsetzenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Kunst der Neuen Sachlichkeit wurde auch Grethe Jürgens zunehmend ein integraler Bestandteil des kunsthistorischen Interesses. Seither wird sie in der kunstwissenschaftlichen Literatur zur Malerei des 20. Jahrhunderts im Kontext mit der Neuen Sachlichkeit vielfach genannt.⁵ Aus diesem Grund verwundert es auch nicht, daß Grethe Jürgens als einzige der sogenannten Gruppe der Neuen Sachlichkeit in Hannover an der Mannheimer Ausstellung "Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre" von 1994/95, die aus Anlaß der 70sten Jubiläumsausstellung der "Neuen Sachlichkeit" gezeigt wurde, vertreten war. Auf der legendären Ausstellung "Neue Sachlichkeit" von 1925, die auf die Initiative des Mannheimer Museumsdirektors Gustav Hartlaub zurückzuführen ist, war weder Jürgens noch einer ihrer Malerkollegen vertreten.⁶

⁴ Vgl. H. Reinhardt in: Ausst.-kat. Bonn, 1982, S. 7.

⁵ Allerdings muß einschränkend hervorgehoben werden, daß Grethe Jürgens zumeist nur namentlich Erwähnung findet; ihre Werke werden kaum oder gar nicht beachtet, vgl. Ausst.-kat., Berlin 1974, Bonn 1976 oder Wien 1977. Dieser Zustand ändert sich erst im Laufe der neunziger Jahre.

⁶ Grethe Jürgens konnte an der 1925 präsentierten Ausstellung "Neue Sachlichkeit" nicht teilnehmen, da erst ein Jahr später (1926) ihre erste offizielle neusachliche Arbeit entstand, vgl. Kap.: Der Mensch im Mittelpunkt.

Monographische Untersuchungen Grethe Jürgens betreffend sind kaum vorhanden. Zu Lebzeiten der Künstlerin erschien 1976 von Harald Seiler die bisher einzige monographische Abhandlung zum Leben und Werk der hannoverschen Malerin.⁷ Auf dem Gebiet der Jürgens-Forschung bildet sie sowohl die wichtigste als auch umfangreichste und informativste Quelle. Um einen Überblick über das Gesamtwerk der Künstlerin zu gewinnen, bietet sich Seilers Monographie als Ausgangsbasis an. Einschränkend muß allerdings hervorgehoben werden, daß Harald Seiler in seiner Untersuchung Jürgens' Frühwerke nahezu vollständig ausklammert; sein Augenmerk richtet sich überwiegend auf die neusachlichen Arbeiten der Malerin und auf die Werke aus der Zeit nach 1945.

Im Gegensatz dazu konzentrierte sich die Bonner Ausstellung "Grethe Jürgens - Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre" von 1982 auf die Präsentation der Frühwerke ab 1921.⁸

Das herausragende Merkmal dieses Kataloges besteht darin, daß die Autorin, Hildegard Reinhardt, Grethe Jürgens herausgelöst aus der sogenannten Gruppe der hannoverschen Neusachlichen, als individuelle Persönlichkeit und nicht als Teil eines Ganzen betrachtet und analysiert. Der Bonner Ausstellungskatalog, in dem auch erstmalig Werke aus der Zeit ab 1921 abgebildet sind, stellt im Rahmen der Jürgens-Forschung einen interessanten Beitrag dar. Insbesondere, wenn man die Tatsache berücksichtigt, daß bis dato die frühen Arbeiten von Grethe Jürgens keinen Zugang ins Museum finden. Statt dessen sind sie häufig in Verkaufsausstellungen von Galerien und Auktionshäusern anzutreffen.

Eine Übersicht über die ab 1928 erscheinenden verschiedenen Publikationen in Zeitschriften und Zeitungen ergibt, daß der Informationsgehalt seit geraumer Zeit stagniert. In der Regel handelt es sich bei diesen Veröffentlichungen um Ausstellungskritiken, die sich schwerpunktmäßig mit Grethe Jürgens' Arbeiten der Neuen Sachlichkeit auseinandersetzen. Solche Artikel sind bis in die neunziger Jahre hinein aufzufinden.

⁷ Seiler, 1976. Das Buch erschien im Rahmen einer Publikationsreihe "Niedersächsische Künstler der Gegenwart" und wurde vom Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst herausgegeben.

⁸ Ausst.-kat., Bonn, 1982.

Die Angaben in den verschiedenen lexikalischen Nachschlagewerken gehen nicht über ein kurzes Vorstellen der Person Jürgens hinaus.⁹ In den kunstspezifischen Lexika jüngerer Datums wird ebenfalls der Umstand nicht berücksichtigt, daß Grethe Jürgens in der kunstgeschichtlichen Literatur als die wichtigste Persönlichkeit der Gruppe der hannoverschen Künstler bezeichnet wird.¹⁰ Sie wird als eine der besten künstlerischen Vertreterinnen der Neuen Sachlichkeit in Deutschland beschrieben und gilt als eine der wenigen Frauen, die Eingang in die deutsche Kunstgeschichtsschreibung gefunden hat.¹¹

Anmerkungen zu ihrer Person und zu ihren Arbeiten sind in nahezu allen Abhandlungen, die sich mit dem Thema der Neuen Sachlichkeit beschäftigen, auszumachen.¹² Allerdings müssen Einschränkungen vorgenommen werden. So reichen Schmieds Anmerkungen - er schreibt 1969 die erste umfassende Abhandlung über die Neue Sachlichkeit nach dem Zweiten Weltkrieg - meist nicht über personalisierende und kunsttopographische Beschreibungen hinaus.¹³ Andere Autoren wiederum interpretieren die Werke der Malerin, indem sie ikonographische Analysen aneinanderreihen.¹⁴

In umfassenderen monographischen Darstellungen zur Kunst der Neuen Sachlichkeit findet Jürgens im Kontext der Kunst der Hannoverschen Gruppe der Neuen Sachlichkeit vermehrt Beachtung.¹⁵

Von der kunstwissenschaftlichen Forschung meist als periphere Randerscheinung der Neuen Sachlichkeit betrachtet, versprach man sich von einer Beschäftigung mit ihnen kein wissenschaftliches Renommee; dieses Vorurteil hat sich erst in den letzten Jahren grundlegend geändert. Der Grund für die Nichtbeachtung wurzelte darin, daß die

⁹ Im Grunde beschränken sich die Angaben auf Geburtstag und -ort. Erwähnt wird auch, daß sie der Gruppe der neusachlichen Maler in Hannover angehörte. Dazu vgl. z.B. Vollmers "Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts", 1955, S. 577.

¹⁰ Vgl. Lexikon der Kunst, Band V, Leipzig, 1993, S. 154.

¹¹ Vgl. Evers, 1983, S. 159.

¹² Allerdings bilden die Untersuchungen von Gustav Hartlaub, Mannheim, 1925 und Franz Roh, Leipzig, 1925 eine Ausnahme. Es ist davon auszugehen, daß beide Autoren 1925 keine Kenntnis von den hannoverschen Neusachlichen hatten und werden somit nicht mit in die jeweiligen Analysen einbezogen.

¹³ Vgl. Schmied, 1969, S. 66ff.

¹⁴ Vgl. Bertoni, 1988, S. 21.

¹⁵ Vgl. Ausst.-kat., Mannheim, 1994, Michalski, 1994 oder Ausst.-kat., Würzburg, 1998.

hannoverschen Maler oftmals als "Sonntagsmaler" titulierte wurden, ihre Werke galten als zweitrangig oder wurden mit dem Prädikat "naiv" umschrieben.¹⁶ Des Weiteren begrenzte sich ihr Bekanntheitsgrad ausschließlich auf den norddeutschen Raum. Über diese Grenzen hinaus sind ihre Namen selbst in der kunstwissenschaftlichen Fachwelt weitestgehend unbekannt.

1962 erschien der Ausstellungskatalog "Die 20er Jahre in Hannover".¹⁷ Erstmals seit der Wiederentdeckung dieser Stilrichtung wurden in einem größeren Rahmen Werke der hannoverschen Maler ausgestellt, auch mit dem Versuch, sie in den kunstgeschichtlichen bzw. neusachlichen Kontext einzugliedern. Der Katalog leistet für die Einschätzung der hannoverschen Kunst der zwanziger Jahre einen wichtigen Beitrag. Unter dem Titel "Neue Sachlichkeit in Hannover" greift der Kunstverein Hannover 1974 dieses Thema erneut auf.¹⁸ In kurzen Beiträgen werden zu den jeweiligen Malern der Gruppe Informationen gegeben. Bis dato werden in Hannover und Umkreis immer wieder Expositionen konzipiert, die die neusachlichen Maler aus Hannover zum Gegenstand ihrer Ausstellung haben, zuletzt 1991 in Hannover "Hannoversche Malerei der Neuen Sachlichkeit".¹⁹

Von der kunstwissenschaftlichen Forschung der ehemaligen DDR wurden die Neusachlichen aus Hannover positiv hervorgehoben und auf Grund ihrer angeblich sozialbestimmten und -kritischen Haltung werden Zusammenhänge mit politisch links orientierten Künstlern vorgestellt.²⁰

Die Tatsache, daß Grethe Jürgens erst im hohen Alter die Aufmerksamkeit der kunstinteressierten Öffentlichkeit zuteil wurde, steht im Prinzip exemplarisch für eine Reihe ähnlicher Künstlerviten, wie denen von Christian Schad, Jeanne Mammen oder Rudolf Schlichter.

Die meisten ihrer Arbeiten befinden sich heute im Privatbesitz. Das Sprengel Museum in Hannover verfügt als einziges Museum über einen umfangreichen und wichtigen

¹⁶ Vgl. Lohkamp, 1979, S. 187. Leider verzichtet Lohkamp auf eine Erläuterung des Adjektivs "naiv" im Zusammenhang mit den Werken der neusachlichen Maler aus Hannover.

¹⁷ Ausst.-kat., Hannover, 1962.

¹⁸ Ausst.-kat., Hannover, 1974.

¹⁹ Ausst.-kat., Hannover, 1991.

²⁰ Vgl. Horn, 1975, S. 172ff.

Teil an Jürgens-Werken.²¹ Nach dem Tode der Künstlerin, 1981, übertrug ihr Bruder Johannes Jürgens drei Jahre später dem Sprengel Museum die Verwaltung des Nachlasses.²²

Mit dem Aufkommen der feministischen Kunstwissenschaft setzte vor über zwanzig Jahren die Rehabilitierung und Habilitierung von Künstlerinnen in der Kunstgeschichtsschreibung ein. Speziell mit dem Beginn der neunziger Jahre lassen sich intensive Auseinandersetzungen mit dem Leben und Werk verschiedener Künstlerinnen der Weimarer Republik auffinden.²³ Die Hoffnung Gatermanns, daß das Leben und Schaffen von Künstlerinnen nicht mehr lange zu den Stiefkindern der Geschichtsschreibung und des Geschichtsbewußtseins zählen wird, wird so zunehmend zur Realität.²⁴ Ausstellungen zum Themenkomplex "Künstlerinnen" haben einen Aufschwung erfahren, das Interesse an ihnen hat sich kontinuierlich gesteigert. Ausstellungen, die zum Renommee der weiblichen Kunst beitrugen und an denen Grethe Jürgens beteiligt war, waren beispielsweise "Die andere Hälfte der Avantgarde 1910-1940"²⁵ aus dem Jahr 1980 oder "Domesticity and Dissent. The Role of Women Artists in Germany 1918-1938" von 1992.²⁶

²¹ Im Sprengel Museum befinden sich das immer wieder erwähnte Werk "Arbeitsamt" von 1929 oder die "Stoffhändler" von 1932, Werke also, mit denen sie vor allem in der breiten Öffentlichkeit einen großen Erfolg erzielen konnte.

²² Der Nachlaß besteht zum größten Teil aus Werken, die in den Jahren nach 1933 entstanden und aus diesem Grund für meine Untersuchung nicht relevant sind.

²³ 1988 veröffentlichte Gatermann ihre Dissertation zu dem Thema: "Bildende Künstlerinnen in der Weimarer Republik (1919-1933)". 1991 erscheint A. Lütgens Dissertation "Nur ein paar Augen sein..." Jeanne Mammen - Eine Künstlerin in ihrer Zeit" oder 1993 E. Thormanns Arbeit "Tamara de Lempicka. Kunstkritik und Künstlerinnen in Paris". Im Vordergrund beider Arbeiten steht u.a. der Aspekt, inwieweit sich beide Frauen - Mammen und de Lempicka - als Künstlerinnen in einem von Männern dominierten Metier behaupten und etablieren konnten.

²⁴ Vgl. Gatermann, 1988, S. 8.

²⁵ Ausst.-kat., Mailand, 1980.

²⁶ Ausst.-kat., Leicestershire, 1992.

III. Aufregende Zeiten. Der zeitliche Hintergrund der Weimarer Republik 1918-1933.

Die anfängliche Kriegsbegeisterung und Euphorie der deutschen Nation von 1914 verwandelte sich bereits nach einigen Kriegsmonaten in ein Trauma und endete 1918 mit dem beklagenswerten Verlust von 1,4 Millionen Toten und 4 Millionen Verwundeten. Demoralisiert und entillusioniert kehrten die Soldaten aus dem Krieg in ihre Heimat zurück und sahen sich mit einer zertrümmerten Welt konfrontiert. Nur die wenigsten Deutschen akzeptierten die militärische Niederlage am Ende des Krieges ("Dolchstoßlegende"), etablierte Ideale wurden durch die revolutionären Wirren in Frage gestellt, der Kaiser mußte abdanken, politische, soziale und gesellschaftliche Umwälzungen bewegten und erhitzten die Gemüter.²⁷ Der Verlust des tradierten Orientierungssystems war die Ursache für die Ängste und Verunsicherung bei der deutschen Bevölkerung.

Nach dem Sturz Kaiser Wilhelms II. und infolge der Novemberrevolution wurde von Philipp Scheidemann am 09. November 1918 die Republik ausgerufen. Von Anfang an kämpfte sie gegen Vorurteile an, eher sabotierte man ihre angestrebte Etablierung, als daß man konstruktiv an ihr mitarbeitete. Nicht nur durch die mangelnde Unterstützung von einflußreichen Politikern war die Weimarer Republik in ihrem Weiterkommen stark gefährdet, auch war sie schwer mit dem von den Deutschen als Demütigung empfundenen Versailler Vertrag, der die Abtretung zahlreicher Grenzgebiete und Kolonien vorsah, belastet. Sie litt unter der alliierten Forderung nach beträchtlichen Reparationszahlungen, die Deutschland schon bald säumig werden ließen, was die französische Besatzung des Ruhrgebietes 1923 und langwierige Verhandlungen über einen neuen Finanzierungsplan zur Folge hatte.²⁸

Die ersten Jahre der Weimarer Republik waren gekennzeichnet durch ständig auflodernde Krisenherde. Es waren Jahre der Inflation, der Depression, der Massenarbeitslosigkeit, der Revolten, der sozialen Verelendung und der moralischen Agonie. Es war eine Zeit des politischen Haders und Mordens. Das konservativ-nationalistisch geprägte Bürgertum, extreme Linke und Rechte standen sich

²⁷ Vgl. Jacobsen, 1988², S. 343.

²⁸ Vgl. Davies, 1992, S. 16-17.

gleichermaßen ablehnend gegenüber. Nationale Putsche und wirtschaftliche Zusammenbrüche waren an der Tagesordnung.

Nur allzu häufig wird die Weimarer Republik in einem Atemzug mit den sogenannten "Goldenen zwanziger Jahren"²⁹ genannt. Doch während man bei der Weimarer Republik an Chaos, Not und Elend denkt, lösen die "Goldenen zwanziger Jahre" verklärte romantische Assoziation aus. Modernität und rasanter Fortschritt sind die ausschlaggebenden Determinanten für die nähere Beschreibung dieser zeitlich eingegrenzten Phase. Vor allem die Welt der Frauen gestaltete sich fortan anders. So wurde wie bereits erwähnt mit dem Ende der Novemberrevolution 1918 der seit geraumer Zeit von den verschiedensten politischen Ausrichtungen der Frauenbewegung erhobenen Forderung nach dem aktiven und passiven Wahlrecht für Frauen nachgegeben und beides noch im selben Jahr in der Weimarer Reichsverfassung verankert.

Die "Goldenen zwanziger Jahre" lassen mehr Gedanken an die Nächte als an ihre Tage aufkommen. Filme wie "Metropolis" (1927) oder "Der blaue Engel" (1930) kehren spontan in unsere Erinnerungswelt zurück. Es war eine Zeit, in der die schimmernde Welt des Theaters, des Kabarets und der Revuen, in der der Charleston und der Shimmytanz eine bedeutende Position einnahmen. In dieser exzessiven und ausgelassenen Dekade sprossen Nachtclubs, Bars und Bordelle geradezu aus der Erde, und das mondäne Publikum, das sich diesen Vergnügen nur zu bereitwillig hingab, nicht zuletzt um auch den frustrierenden Alltag zu vergessen, war in zahlreicher Menge existent.

Es war die Zeit nach 1923. Durch eine Währungssanierung geriet die Inflation weitestgehend unter Kontrolle, es herrschte eine Phase der wirtschaftlichen Stabilität und der politischen Konsolidierung, das kulturelle und öffentliche Leben erhielt einen starken Aufschwung. Politisch, soziologisch und kulturell stellten die zwanziger Jahre in ihrer Mannigfaltigkeit etwas Einzigartiges dar.

²⁹ Dieser Ausdruck bezieht sich auf die wirtschaftliche Stabilisierung der Weimarer Republik von 1925 bis 1929. Zumeist wird er aber generell auf die gesamte Dekade bezogen. Nach Anselm entstammt die Bezeichnung der "Goldenen Zwanziger Jahre" den fünfziger Jahren. Für Theodor Heuss stellte diese Titulierung eine Wiedergutmachung für deren Denunzierung durch die Nationalsozialisten dar, vgl. Anselm, 1987, S. 225.

Rückblickend gaben sich die zwanziger Jahre - gerade im Bereich der Kunst - als ein wahrer Nährboden für die heterogensten Stilströmungen zu erkennen: neben dem Expressionismus existierten der Kubismus, der Dadaismus sowie der Konstruktivismus und die Neue Sachlichkeit. Deutschland und insbesondere Berlin erlangten zunehmend im internationalen Kunstgeschehen Beachtung und konnten neben Paris, London und New York - den etablierten Kunstmetropolen - ohne weiteres bestehen. Altes und Neues existierte nebeneinander und bewirkte den Pluralismus auf allen Gebieten.³⁰ Doch keine dieser Kunstrichtungen stieß nach dem Ersten Weltkrieg dermaßen auf Kritik und Ablehnung wie der Expressionismus, und keine andere zeitparallel stattfindende Kunstströmung stand dem Expressionismus diametral gegenüber wie die Neue Sachlichkeit.³¹

Gegen Ende der zwanziger Jahre veränderte sich das politische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Klima zusehends. Mit der Weltwirtschaftskrise von 1929 schrumpften die Auftragsbestände, Produktion und Absatz gerieten ins Stocken, die Arbeitslosenzahlen stiegen unaufhörlich. Damit einher ging eine Radikalisierung des politischen Lebens, das mit der Ernennung Hitlers 1933 zum Reichskanzler seine Fortsetzung nahm.

³⁰ Vgl. Gatermann, 1988, S. 9.

³¹ Die Neue Sachlichkeit wird als Reaktion auf den vielfach überspannten, ausgearteten und künstlerisch willkürlichen Expressionismus im weitesten Sinne verstanden, vgl. Reinbach zitiert nach Stempel, 1982, S. 14-15. Im Gegensatz zum Expressionismus zeichnete sich die Neue Sachlichkeit durch den Blick auf die Gegenwart mit ihren politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Problemen aus. Der Mensch, Objekte, die den Menschen umgeben, das Hier und Heute traten in den Vordergrund.

IV. Zu Herkunft und Kindheit

In der niedersächsischen Kleinstadt Holzhausen bei Osnabrück wurde ein Jahr vor der Jahrhundertwende Grethe Jürgens am 15. Februar 1899 geboren.³² Laut Geburtsurkunde taufen ihre Eltern sie auf den Namen Katharina Margaretha Jürgens (Rufname Grethe).³³ 1900 wurde der Vater Georg Gerhard Jürgens³⁴, von Beruf Lehrer, an eine katholische Schule in Wilhelmshaven versetzt, wo er den Posten eines Rektors bekleiden sollte.³⁵ Mit seiner Ehefrau Ludvina Anna und der einjährigen Tochter zog er in die norddeutsche Hafenstadt, im Abstand von zwei Jahren wurden hier die Söhne Johannes (Hans) 1902 und Heinrich (Heino) 1904 geboren.³⁶ Grethe Jürgens' Kinderzeit verlief wohlbehütet und unbeschwert. Im Alter von fünfzehn Jahren erlebte Jürgens den Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Informationen über ihren Umgang mit den Erfahrungen und Erlebnissen des Krieges existieren nicht. Detaillierter und differenzierter läßt sich Jürgens Lebensweg ab 1918 verfolgen.³⁷ In diesem Jahr machte sie das Abitur in der "Studienanstalt" der Königin-Luise-Schule in Wilhelmshaven, zu diesem Zeitpunkt ein "reines" Mädchengymnasium.³⁸ Neben der Tatsache, daß Jürgens überhaupt das Abitur machen konnte, muß hervorgehoben werden, daß sie es auch machen durfte und ihr von Hause keine Steine in den Weg gelegt wurden. Das erzieherische Milieu, in dem Grethe Jürgens aufwuchs, war durch die Progressivität und Weitsichtigkeit der Eltern geprägt. Diese Einstellung mag etwas

³² Die folgenden Ausführungen können lediglich eine Vorstellung von der Lebensgeschichte Grethe Jürgens' vermitteln, da trotz intensiver Bemühungen um stichhaltige Informationen und glaubwürdige Zeugenaussagen vieles nur als wahrscheinlich, nicht aber als gesichert gelten kann.

³³ Den Einblick in die Geburtsurkunde gewährte mir die Nichte der Künstlerin Frau Heide Jürgens-Hitz.

³⁴ Georg Gerhard Jürgens (13. Juni 1868 - ?), seine Frau Ludvina Anna, geb. Eckert, (21. Januar 1874 in Georgsmarienhütte - ?).

³⁵ Nach Auskunft von Frau Jürgens-Hitz waren die Eltern der Malerin streng religiös. Sie berichtete, daß sich die Eltern mit ihrem Sohn Heinrich zerstritten haben, als dieser eine Protestantin heiratete. Das Gespräch wurde am 11.03.1996 geführt.

³⁶ Johannes Jürgens (1902-198?) absolvierte auf Wunsch der Eltern eine Lehrerausbildung und nahm danach ein Musikstudium an der Folkwangschule in Essen auf. Heinrich Jürgens (31. März 1904-1945/46) schlug weder die künstlerische noch musische Laufbahn ein, sondern ergriff den "krisensicheren" Beruf des Zahnarztes.

³⁷ Nach Angaben von Gatermann handelt es sich um kein seltenes Phänomen, daß viele Lebens- und Arbeitsbeschreibungen von Künstlerinnen erst mit dem Ausbildungsbeginn anfangen. Die Jugend, die Entwicklung zur Künstlerin oder der Wunsch, Künstlerin zu werden und dessen Erklärung bleiben unerwähnt, vgl. Gatermann, 1988, S. 19. Allerdings möchte ich zu bedenken geben, daß diese Erscheinung überwiegend damit in Zusammenhang steht, daß keine Informationen zu diesen Zeitabschnitten existieren und heute kaum noch Zeitzeugen leben, die Auskunft erteilen können.

³⁸ Angabe vom Historischen Stadtarchiv Wilhelmshaven, am 20.02.1997, erhalten.

verwundern, berücksichtigt man die Tatsache, daß gerade das (Bildungs-)Bürgertum, dem die Familie zuzuordnen war, um die Jahrhundertwende durch seine konservative Haltung charakterisiert war. Die aus der Industrialisierung resultierenden Reformen, die u.a. Veränderungen im Schulsystem mit sich brachten, erwiesen sich für die Frauen als Vorteil. Doch nahm es eine gewisse Zeit in Anspruch, bis diese Reformen Einzug in die Kreise des gehobenen Mittelstandes der Beamten-, Offiziers- und Akademikerfamilien fanden und sich etablieren konnten.³⁹ Vielmehr klammerte man sich an althergebrachte und konservative Wert- und Moralvorstellungen.⁴⁰ Vehement versuchten die Beamten-, Offiziers- und Akademikerfamilien sich gegen das Emanzipationsbestreben der Frauen und Mädchen zur Wehr zu setzen. "Es war vor allem ein Ringen mit tradierten Rollenvorstellungen, denn finanziell waren sie in der Lage, die nötigen Mittel für eine gute Ausbildung der Töchter aufzubringen."⁴¹

Der Lehrerberuf von Grethe Jürgens' Vater, dem daraus resultierenden täglichen Umgang mit jungen Menschen sowie der Versuch, ihnen über eine gute schulische Ausbildung den Weg in einen angesehenen und respektablen Beruf zu ebnen, wird zur Entscheidung beigetragen haben, seiner einzigen Tochter - entgegen den gesellschaftlichen Konventionen - eine gute Schulausbildung zukommen zu lassen.⁴² Das vor dem zeitlichen Hintergrund des Wilhelminischen Reiches erstaunlich

³⁹ Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte einen sprunghaften Anstieg der Industrialisierung mit sich. Mit ihrer fortschreitenden Entwicklung von der handwerklichen zur fabrikmäßigen Güterproduktion erschlossen sich den Frauen neue Tätigkeitsfelder, vgl. Sauer, 1987, S. 21. Durch die Industrialisierung entstand eine Umschichtung des sozialen Gefüges, und es formierte sich ein neuer neben dem Großbürgertum und Proletariat existierender Mittelstand heraus. Frauen des Mittelstandes erkämpften sich Berufszweige in pädagogischen, pflegerischen und hauswirtschaftlichen Gebieten, vgl. Sauer, 1987, S. 21. Mit anderen Worten: durch die Industrialisierung kam es zu inner- und außerhäuslichen Wandlungen. Seit den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts engagierte sich die Frauenrechtlerin Helene Lange gemeinsam mit dem Verein "Frauenbildung - Frauenstudium" (gegründet 1888) stets für die Belange von Mädchen und Frauen und machte sich für die Verbesserung des Mädchen-Schulwesens stark. Bereits 1896 entließ Helene Lange aus ihren Real- und Gymnasialkursen die ersten staatlich geprüften Abiturientinnen, vgl. Berger, 1982, S. 47.

⁴⁰ Vgl. Gatermann, 1988, S. 113.

⁴¹ Gatermann, 1988, S. 25.

⁴² Als Lehrer wußte Georg Jürgens den Stellenwert einer guten Schulausbildung adäquat einzuschätzen und zeichnete sich durch sein zukunftsorientiertes Denken aus. Üblich war es, den Söhnen im Gegensatz zu den Töchtern von Eltern aus dem Bildungsbürgertum (eher) eine langjährige und kostspielige Ausbildung als selbstverständliche Notwendigkeit zuzubilligen. Erwiesenermaßen waren Mädchen wesentlich abhängiger von der finanziellen Unterstützung der Eltern, gerade wenn es um die "berufliche" Ausbildung ging. Vielfach kursierte das Vorurteil, daß die finanzielle Unterstützung von Mädchen pure "Geldverschwendung" sei, weil sie in absehbarer Zeit heiraten würden und mit dem, was sie gelernt haben dann nichts mehr anfangen können, vgl. Sauer, 1987, S. 26. Ob Jürgens dazu angehalten wurde sich auch auf ihre mögliche spätere Rolle als Ehefrau und Mutter vorzubereiten, ist fraglich. In diesem Zusammenhang weist Grammbitter darauf hin, daß noch in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts die heiratsfähigen Mädchen aus dem Bürgertum vorwiegend auf die Aufgaben und Pflichten einer zukünftigen Ehefrau und Mutter vorbereitet wurden, vgl. Grammbitter, 1981, S. 27.

aufgeschlossene Verhalten des Vaters kann eventuell auf das sonst so geschlossene Bild erzieherischer Konventionen zum Ende des 19. Jahrhunderts zurückgeführt werden, das mehr und mehr Brüche aufwies. "Zahlreiche [...] Akademiker und Kaufleute, die sich politisch wie gesellschaftlich offen und tolerant zeigten, versuchten auch in der Erziehung ihrer Kinder die festgefahrenen Normen und die geschlechtsspezifische Rollenverteilung aufzulockern. Ihren Töchtern vermittelten sie Zukunftsperspektiven, die Raum und Bewegungsfreiheit neben Ehe und Familie zuließen."⁴³ Reglementierungen, denen Jürgens sich hätte unterordnen bzw. -werfen müssen, hatten nicht existiert. Die besonderen Begünstigungen, die Jürgens von Seiten ihrer Eltern erfuhr, stellten sie auf eine Seite mit ganz wenigen privilegierten Frauen, die die sogenannten Ausnahmen der Regel bestätigten. Die Regel bestand vielmehr in der Vorbereitung auf ihre zukünftigen Aufgaben und Pflichten als Ehefrau und Mutter. Ein Studium oder gar eine Berufstätigkeit für Frauen wurde von der Gesellschaft weitestgehend abgelehnt und als unmoralisch verpönt.

Die materielle Sicherheit, die die Eltern Grethe Jürgens boten, trug zu ihrem Entschluß bei, "das Abitur angewandt sehen zu wollen".⁴⁴ Die bestmögliche Nutzung des Abiturs sah Jürgens in der Aufnahme eines Studiums verwirklicht. Obwohl Harald Seiler in seiner Jürgens-Monographie behauptet, daß Grethe Jürgens' Studium für die Familie mit finanziellen Belastungen verknüpft war und ihr Abitur und Studium als "Extreme" titulierte⁴⁵, wurde Grethe Jürgens von ihren Eltern gefördert und unterstützt, so Reinhardt⁴⁶. Den sich ihr bietenden familiären Freiraum nutzte Grethe Jürgens aus, um ihre eigenen Bedürfnisse und Ansprüche zu erfüllen.⁴⁷ Im Alter von 19 Jahren nahm sie 1918 ein Studium der Architektur in Berlin-Charlottenburg auf.

⁴³ Gatermann, 1988, S. 25. Ehe und Familie blieben aber weiterhin ein wichtiges bzw. das wichtigste Kriterium.

⁴⁴ Grethe Jürgens in einem Interview mit G. und H. Reinhardt in: ARTIS, H. 2, Jg. 33, Feb. 1981, S. 12.

⁴⁵ Vgl. Seiler, 1976, S. 6. Harald Seiler bezeichnet Grethe Jürgens Verhalten als "extrem", weil es sich bei ihr um eine Frau handelt. Im Fall eines Mannes wäre sein Urteil mit Sicherheit anders ausfallen.

⁴⁶ Vgl. H. Reinhardt, in Ausst.-kat., Bonn, 1982, S. 29.

⁴⁷ Interessanterweise wußte sie, was ihre Bedürfnisse waren. Das führt zu der Folgerung, daß sich Jürgens mit ihrer Person und mit dem, was sie im Leben erreichen, was sie aus ihrem Leben machen wollte, auseinandergesetzt hatte. In einer Zeit, wo Frauen, wo Mädchen dazu angehalten wurden, sittsam und bescheiden zu sein, weil es sich so für eine Frau geziemte, wo es darum ging, möglichst eine finanziell gute und respektable Partie zu machen, einen gewissen Platz in der Gesellschaft einzunehmen, erwies sich Jürgens Verhalten als nonkonformistisch. Anscheinend hatte sie sich nicht den moralischen Zwängen der Öffentlichkeit angepaßt oder diese Ansprüche waren nicht in ihr festgelegt.

V. Ausbildungsjahre

V.1 Das Studium in Berlin

In einem Mädchenpensionat in Berlin untergekommen, nahm Grethe Jürgens ohne bürokratische Hindernisse überbrücken zu müssen nach dem Abitur ein reguläres Studium auf. Selbstbewußt gelangte sie in den Genuß von jahrelangen emanzipatorischen Bemühungen um die Zulassung von Frauen zu Universitäten. Dem unermüdlichen Engagement der bürgerlichen Frauenbewegung mit ihrer Vorsitzenden Hedwig Dohm war es zu verdanken, daß es zu einer Neubewertung der Rolle der Frau in der Gesellschaft kam. Erst durch diese wurde ein gesellschaftlicher, sozialer und auch kultureller Umstrukturierungsprozeß ausgelöst.⁴⁸

Am 14. April 1909 öffnete die Technische Hochschule in Berlin-Charlottenburg erstmals die Pforten für weibliche Studentinnen - eineinhalb Jahre, nachdem das Preußische Kultusministerium die reguläre Immatrikulation von Frauen an Universitäten zugelassen hatte und reichsweit die Zulassung von Frauen zum Studium gesetzlich geregelt war.⁴⁹ Mit diesem Entschluß war Preußen das letzte Land im deutschen Reich, das sich zu diesem Schritt entschloß. Duden und Ebert weisen darauf hin, daß trotz der formalen Zugangsberechtigung für Frauen diese Ausbildungsstätten fast ausschließlich Männern vorbehalten blieben und diese den die Tatsache als naturgegeben begründeten. "Man geht davon aus, daß Technik oder die akademischen technischen Ausbildungsgänge mit Frauen nichts zu tun haben."⁵⁰ Die Technische Hochschule Berlin stand im Ruf, die "frauenfeindlichste" Hochschule zu sein.⁵¹ Von

⁴⁸ "Der Aufbruch der Frauen an die Universitäten ist nicht denkbar ohne die bürgerliche Frauenbewegung, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts hartnäckig und mit Nachdruck für die Zulassung von Mädchen zu höheren Schulen und akademischen Berufsausbildung kämpft. Immer wieder formulieren der "Allgemeine Deutsche Frauenverein" (1865), der "Frauenbildungsverein" (1869) und der "Frauenverein-Reform" (1888) Eingaben an den Deutschen Reichstag." Soden, 1988, S. 124.

⁴⁹ Die grundsätzliche Öffnung von Universitäten für Frauen garantierte aber immer noch nicht den Anspruch auf Zulassung zu den universitären und staatlichen Prüfungen wie Promotion oder Habilitation, vgl. Gerhard, 1990, S. 158. Erst 1919 erhielten Frauen das Habilitationsrecht, d.h. auch wenn ihnen ein Jahr zuvor das aktive und passive Wahlrecht zugebilligt wurde, waren sie weit davon entfernt, die gleichen Rechte, die gleichen Macht- und Einflußchancen wie sie Männern ohne weiteres zugestanden wurden, auch in Anspruch nehmen zu können, vgl. Frevert, 1988, S. 198-199.

⁵⁰ Duden und Ebert, 1979, S. 404.

⁵¹ Die Situation änderte sich, als Frauen auch an den Technischen Hochschulen in Aachen, Hannover, Dresden, Stuttgart und Danzig zugelassen wurden und sich so der Frauenanteil von Studierenden auf mehrere Städte verteilte, vgl. Duden und Ebert, 1979, S. 407.

den 330 Studierenden im Fachbereich Architektur an der TH Berlin waren 12 Frauen⁵² - eine davon war Grethe Jürgens.⁵³ Architektur galt als traditionelles Frauenfach der TH - neben Pharmazie und Chemie. Im studentischen Alltag der TH wurden die Frauen als "merkwürdige Fremdlinge"⁵⁴ beäugt, die ein Territorium betraten, das ausschließlich von Männern dominiert und durch ihr Hinzukommen als Bedrohung und Konkurrenz empfunden wurde.⁵⁵ Nach Angaben eines Programmheftes des Studienjahres 1917/18 gliederte sich das Studienfach Architektur in theoretische und praktische Unterrichtsfächer auf.⁵⁶ Auf Grund der Tatsache, daß das Hochschularchiv der ehemaligen TH Berlin im Zweiten Weltkrieg fast völlig vernichtet wurde, läßt sich heute nicht mehr rekonstruieren, welche Kurse Jürgens 1918 belegte und welche Lehrer sie dort unterrichteten.⁵⁷ Generell läßt sich festhalten, daß Grethe Jürgens' Vorstellungen eines Architekturstudiums nicht mit denen der Realität übereinstimmten. Ihre anfängliche Begeisterung für dieses Fach ließ zusehends nach. In seiner Jürgens-Monographie schreibt Seiler, daß Jürgens an der TH Akanthus-Blätter zeichnen mußte, "was nicht ganz ihren Vorstellungen vom Architekturstudium entsprach, weil sie es ohnehin konnte".⁵⁸ Rückblickend erinnerte sich Jürgens: "Der Anfang eines Studiums ist ja oft enttäuschend, weil man sich etwas anderes darunter vorgestellt hat. Ich dachte, ich könnte sofort wer weiß was damit machen. Das ging natürlich nicht."⁵⁹ Ihr Professor in Berlin, so wird kolportiert, riet Grethe Jürgens vom Studiengang der Architektur ab. Sie stritten um die Perspektive. Jürgens, die von Freunden als sehr wahrheitsliebend und grundehrlich beschrieben wurde, widersprach im Gegensatz zu ihren damaligen Berliner Klassenkameraden dem Professor, der ihr daraufhin den wohlmeinenden Rat gab, die Klasse zu wechseln. Der jugendlichen

⁵² Vgl. Schröder-Werle, 1979, S. 570, Tabelle 1.

⁵³ Insgesamt galten im Wintersemester 1918/19 289 Frauen an der TH Berlin als ordentlich immatrikuliert.

⁵⁴ Vgl. Duden und Ebert, 1979, S. 411-413.

⁵⁵ Selbstverständlich wurde dies von den Männern öffentlich nicht zugegeben. Gründe wie der, daß eine Frau ins Haus gehört, um dort ihrer eigentlichen, sprich natürlichen, Aufgabe und Pflicht als Ehefrau und Mutter nachzukommen, wurden vorgeschoben.

⁵⁶ Fächer wie "Geschichte der Baukunst" und "Ornamentales Modellieren" wurden dort unterrichtet.

⁵⁷ Schriftliche Auskunft erteilte Herr von Knobelsdorff von der Universitätsbibliothek der TU Berlin, Brief vom 20.12.1995.

⁵⁸ Seiler, 1976, S. 5.

⁵⁹ Jürgens in einem Interview mit G. und H. Reinhardt, 1981, S. 12.

Enttäuschung folgte der Ausbruch der Novemberrevolution (9. November 1918)⁶⁰ und setzte dem Studium der jungen Frau ein jähes Ende. Auf Grund der politischen Unruhen wurde die Technische Hochschule geschlossen und Jürgens daran gehindert, ihr Studium fortzusetzen. Zudem, so Müller-Piper, sei Grethe Jürgens die Situation dort als zu gefährlich erschienen.⁶¹ Jürgens blieb nur der Rückzug ins elterliche Haus nach Wilhelmshaven.

Über die Zeit, die Jürgens in Berlin verbrachte, existieren keine Überlieferungen. Es ist nur bekannt, daß Jürgens den kurzen Aufenthalt in Berlin nutzte, um kulturelle Einrichtungen wie Theater und Museen zu besuchen.

In ihren Jugendjahren fand Jürgens erste Begegnung mit Kunst, in Form von Arnold Böcklins "Toteninsel" von 1880, statt.⁶² Das geweckte Interesse für seine Arbeiten vertiefte sie bei Besuchen in der Berlinischen Nationalgalerie. Allerdings zeigte sie auch ein großes Interesse für die Arbeiten von Hans von Marées. "In der Nationalgalerie in Berlin habe ich mir vor allem Marées und Böcklin angeschaut. In Berlin habe ich überhaupt erst Bilder entdeckt, denn das konnte ich in Wilhelmshaven nicht. Die französischen Fauves oder Kubisten kannte ich nur von Abbildungen und Büchern, hatte demnach keine rechte Vorstellung von ihnen."⁶³

Mit der Einsicht, daß das Architekturstudium nicht das richtige für sie sei, blieb sie in Wilhelmshaven und kehrte nach der Niederschlagung der Novemberrevolution nicht mehr nach Berlin zurück.⁶⁴

⁶⁰ Die Novemberrevolution war die unmittelbare Folge der militärischen Niederlage des Deutschen Reiches im Ersten Weltkrieg, des Ausbleibens bzw. der Verspätung innerer Reformen und der wirtschaftlichen Notlage insbesondere auf dem Gebiet der Ernährung. Der Anstoß ging von den meuternden Matrosen der Hochseeflotte aus, die einen letzten, strategisch sinnlos erscheinenden Einsatz der Kriegsmarine verhindern wollten.

⁶¹ Vgl. Müller-Piper, 1990, S. 188.

⁶² Eine Kopie des Bildes befand sich im Besitz der Familie Jürgens in Wilhelmshaven.

⁶³ Jürgens in einem Interview mit G. und H. Reinhardt, 1981, S. 13.

⁶⁴ Krichbaum und Zondergeld behaupten, daß Jürgens das Studium der Architektur aufgegeben hatte, weil es sie nicht befriedigte, vgl. Krichbaum und Zondergeld, 1979, S. 218.

V.2 Der Wechsel nach Hannover

"[...] zur Architektin fühlte ich mich gar nicht berufen [...]. Ich wollte immer zeichnen [...]. Ich bin also auf die Kunstgewerbeschule gegangen, die das Richtige für mich war. Dort konnte ich machen, was ich eigentlich wollte. Ich wollte niemals das werden, was man so Künstlerin nennt. Ich wollte eben nur zeichnen und malen."⁶⁵

Während der kurzen Zeit, die Grethe Jürgens in Wilhelmshaven verweilte, besuchte sie Theateraufführungen und besichtigte Ausstellungen von ortsansässigen Künstlern in der Kunsthalle. Die Stadt bot der jungen Frau wenig Abwechslung, und mit der Begründung, sie hätte nicht gewußt, was sie in Wilhelmshaven hätte machen sollen, richtete sie ihr Augenmerk auf Hannover.⁶⁶ Mit dem Entschluß an der dortigen Kunstgewerbeschule Graphik zu studieren, zog sie 1919 nach Hannover.⁶⁷

Grethe Jürgens Wunsch nach einer künstlerischen Ausbildung stieß bei ihren Eltern auf wenig Begeisterung. Sie waren über die beruflichen Zukunftspläne ihrer Tochter sehr beunruhigt. Jürgens konnte die Angst und Befürchtungen der Eltern nachvollziehen.⁶⁸ Als weltoffene und tolerante Leute wußten Jürgens' Eltern, wie gering die Chance auf Erfolg im künstlerischen Bereich war. Der Kunstmarkt war überfüllt und wenig lukrativ, speziell für Frauen. Gatermann weist darauf hin, daß die meisten Eltern dem Wunsch der Tochter nach einem Kunststudium schockiert gegenüberstanden. "Bilder vom großstädtischen Sündenpfehl und lasterhaften Bohèmeleben an den Akademien und Privatschulen, Schreckensvisionen von Mädchen als "Malweiber" tauchten vor dem inneren Auge auf."⁶⁹ In Bezug auf die prekäre Situation nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg und die damit zusammenhängenden finanziellen Belastungen für das Deutsche Reich (Reparationszahlungen), mit der kostenaufwendigen Wiederaufbauphase wäre dem Ehepaar Jürgens ein finanziell gesicherter Ausbildungsberuf für ihre Tochter

⁶⁵ Jürgens im Interview mit G. und H. Reinhardt, 1981, S. 12.

⁶⁶ Vgl. Jürgens in einem Interview mit G. und H. Reinhardt, 1981, S. 12.

⁶⁷ In der Literatur wird die Aufnahme des Studiums in Hannover damit begründet, daß Jürgens eine Neigung, eine Begabung für die Malerei hatte, vgl. Seiler, 1976, S. 5 oder Müller-Piper, 1990, S. 188. Interessanterweise findet man solche Beschreibungen verstärkt im Kontext mit dem Wunsch von Frauen nach dem Künstlerinnenberuf. Indem die Autoren Substantive wie "Neigung" oder "Begabung" zur Begründung für die Berufswahl der Frauen angeben, erhält dieser eine negative Wirkung. Indirekt wird angedeutet, daß das Hobby zum Beruf gemacht wurde.

⁶⁸ Jürgens in einem Interview mit Sobe, 1972, o.S.

⁶⁹ Gatermann, 1988, S. 36

willkommener gewesen, trotzdem stellten sie sich den künstlerischen Ambitionen ihrer Tochter nicht in den Weg. Wie die Malerin Gabriele Münter gehörte auch Grethe Jürgens somit zu den wenigen "Töchtern aus gutem Hause", die ohne Vorbehalte ihrer Eltern ihre künstlerischen Neigungen realisieren konnten.⁷⁰

Die Möglichkeit einer Ehe und die damit im Zusammenhang stehende potentielle finanzielle Sicherheit bzw. Unabhängigkeit schien Jürgens nicht in Betracht zu ziehen.⁷¹ Zielstrebig und offensiv beanspruchte Grethe Jürgens für sich den Zutritt zu einer öffentlichen Domäne. "Dadurch, daß sie (Künstlerinnen der 20er Jahre allgemein, d. Verf.) Kunst zu ihrem Metier machten, gliederten sie sich in die Gruppe der "Neuen Frauen" von Weimar ein und negierten damit die simple, auf Häuslichkeit ausgerichtete Definition des "Frau-Seins".⁷² Mit der bewußten Entscheidung, Künstlerin zu werden, stellte sich Jürgens gegen die ihr "vorbestimmte" Rolle als Ehefrau und Mutter oder sah darin nicht den alleinigen Sinn ihres Lebens. Jürgens vermittelte den Eindruck einer selbstbewußten Handlungsträgerin, die mögliche Vorbehalte der Öffentlichkeit nicht fürchtete, indem sie bewußt mit gesellschaftlichen Konventionen brach. Gattermann schreibt, daß die Jahre des Studiums für viele Künstlerinnen die erste wirkliche Chance bedeutete, sich ganz der eigenen Person und dem bildnerischen Schaffen zu widmen.⁷³ Während viele alleinstehende Künstlerinnen gegenüber den bürgerlichen Zwängen des Elternhauses, die sie nötigten, ihr ungesichertes Dasein als Mitglied einer sozialen Randgruppe zugunsten einer "guten Partie" aufzugeben, kapitulierten, gelang es Jürgens, sich intensiv ihrem künstlerischen Schaffen zuzuwenden.

⁷⁰ Der liberal denkende und weltoffene Vater von Gabriele Münter (1877-1962) förderte und unterstützte die Absichten seiner Tochter, sich als Malerin zu etablieren und vor allem auch Erfolg zu haben, sich in einer Welt (Kunstwelt) zu behaupten, die vor allem von Männern dominiert wurde.

⁷¹ Trotz der bewußten Entscheidung vieler Frauen, Malerin zu werden, stand für sie die Einmündung in den Hafen der Ehe an erster Stelle. Während der Ausbildung bekamen viele Frauen zu spüren, daß sie als Malerinnen ein Leben außerhalb der Gesellschaft führen müssen, daß sie als Malerinnen nicht vollkommen respektiert wurden, vor allem von ihren männlichen Kollegen nicht, und daß der Beruf der Künstlerin im Prinzip ein Luxusunternehmen war, das sich nicht viele leisten konnten.

⁷² Meskimmon, 1992, S. 38.

⁷³ Vgl. Gattermann in: Soden, 1988, S. 133.

V. 3 Die Kunstgewerbeschule in Hannover

Ein Jahr nach Kriegsende immatrikulierte sich Grethe Jürgens an der Kunstgewerbeschule in Hannover für das Fach Graphik.⁷⁴ Die "Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule, Maschinenbau- und Apparatebauschule" wie die öffentliche Institution seit 1913 hieß, konnte bereits zu diesem Zeitpunkt (1919) auf eine jahrelange Tradition zurückblicken.⁷⁵

In der Anfangszeit fungierten die Kunstgewerbeschulen als "Ausweichlösungen" für Frauen, die eine berufliche Laufbahn als Künstlerin anstrebten. Mit der zunehmenden Einflußnahme der Frauenbewegung stieg der Druck auf Deutschlands Ausbildungsstätten, vor allem auch auf die Kunstakademien, die seit ihrer Gründung eine reine Männerbastion bzw. -akademie darstellten.⁷⁶ Gatermann schreibt in ihrer Dissertation, daß die Verantwortlichen versuchten, den Forderungen der Frauen auszuweichen, indem sie diese in den Bereich der angewandten Kunst abzudrängen versuchten, um somit das von den Frauen geforderte Recht auf freien Zugang zu den freien Kunstakademien wieder in unerreichbare Ferne zu katapultieren.⁷⁷ Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das Kunstgewerbe als ein Rand- und Sondergebiet der "hohen Kunst" verstanden und behandelt. Während die von der Öffentlichkeit mit bei weitem mehr Reputation versehenen Kunstakademien weiterhin den männlichen Studenten vorbehalten blieben, billigte man der Künstlerin als Betätigungsfeld das Gebiet des Kunstgewerbes am ehesten zu.⁷⁸ Verstärkt gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden

⁷⁴ Heute trägt das Fach den Namen "Kommunikationsdesign".

⁷⁵ Zur Geschichte der Kunstgewerbeschule in Hannover siehe: Lange, "Zeichnen-Handwerker-Kunstgewerbe-Kunst, zur Geschichte einer Institution" (S. 7-19), in: Ausst.-kat., Standpunkt Kunststandort Herrenhausen. Lehrende der Freien Kunst an der Fachhochschule Hannover. Kunstverein Hannover 1984. Helmut Eckelmann, Der erste Zeichenunterricht in Hannover. Ein Beitrag zur Geschichte der zeichnenden Künste im 18. Jh., Hannover 1964. Helmut Eckelmann, Die Anfänge des Gewerblichen Schulwesens in Hannover, Hannover 1959. Brigitte Hollburg, Ein Jahrhundert realistisches und berufsbildendes Schulwesen in der Stadt Hannover, in: Hannoversche Geschichtsblätter NF Bd. 15, 1961, S. 79ff. Karl Best, Entwicklung und Aufbau des beruflichen Bildungswesens der Landeshauptstadt Hannover, in: Hannoversche Geschichtsblätter NF Bd. 21, 1967, S. 95ff.

⁷⁶ Z.B. Durchsetzung des aktiven und passiven Frauenwahlrechts am 12.11.1918.

⁷⁷ Vgl., Gatermann, 1988, S. 78.

⁷⁸ Vgl., Sauer, 1987, S. 28. Daß das Kunstgewerbe oftmals mit einem Lächeln betrachtet wurde, hing damit zusammen, daß die meisten, allen voran Männer, mit Kunstgewerbe die Vorstellung von strickenden, häkelnden, nähenden Frauen assoziierten. Im Gegensatz zu einem Kunststudium befürworteten viele Eltern eine Ausbildung von Mädchen und Frauen an Kunstgewerbeschulen, weil sie die Erwartung damit verbanden, daß durch den Unterricht die Kenntnisse und handwerklichen Fähigkeiten der Töchter erweitert und somit die Hoffnung auf eine Heirat vergrößert werden konnten.

Frauen zu staatlichen Kunstgewerbeschulen zugelassen. Auch wenn, wie es der damalige Direktor der Kunstgewerbeschule in Hannover, von Debschitz, in seiner Schrift "Das Studium der Damen und ihre Berufe" von 1917 formuliert: "Die Schule hat als Handwerker- und Kunstgewerbeschule nicht die Aufgabe, eine Ausbildung in den freien Künsten, z.B. Malerei oder Bildhauerei zu vermitteln. Die Kunst aller Zeit belehrt uns auch, daß die Damen, abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen, wenig oder gar keine Eignung für ein derartiges Betätigungsgebiet besitzen,"⁷⁹ sahen viele Studentinnen darin einen Ausbildungsweg zur freien Kunst. Zwar über einen Umweg, aber einen, der den Vorteil besaß, weniger Schulgeld bezahlen zu müssen und der nebenbei die Aussicht auf die gesicherte eigene Existenz bot.⁸⁰ Daß die Kunstgewerbeschulen sich einer ständig wachsenden Beliebtheit erfreuten, führte in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg zur der Tatsache, daß sie nicht mehr als "Ausweichlösungen" für die Ausbildung von Frauen betrachtet wurden.⁸¹ Die zunehmende Zahl von Studentinnen an Kunstgewerbeschulen stand im engen Zusammenhang mit dem generellen wirtschaftlich - expansiven Aufschwung jener Industrien, die sich in der zweiten Jahrhunderthälfte kunstgewerblicher Kräfte bedienten.⁸² Von dem nach der Reichsgründung einsetzenden Boom staatlicher Kunstförderung, die die Gewerbe-, Kunstgewerbe- und Kunstschulen integrierte,

⁷⁹ v. Debschitz, 1917, S. 5.

⁸⁰ Die Ausbildung von Frauen zu freischaffenden Künstlerinnen war in der Regel mit viel Aufwand, vor allem in finanzieller Hinsicht, verbunden. Die (meisten) Kunstakademien waren für die Frauen um die Jahrhundertwende nicht zugänglich. (Die Situation änderte sich erst nach dem Ersten Weltkrieg.) Wollte die Künstlerin eine adäquate Ausbildung erfahren, so blieb ihr nur der Weg in die Ferne, z.B. Paris. Hier wurden Frauen gegen einen nicht unerheblichen Geldbetrag an der renommierten Akademie Julian oder Akademie Colarossi unterrichtet. Eine andere Möglichkeit bot der Besuch der Lehranstalten speziell von Frauen für Frauen eingerichtet, wie die Zeichen- und Malschule des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin (1867), die von Paula Modersohn-Becker besucht worden war oder auch der Damenakademie des Münchner Künstlerinnenvereins (um 1882), deren Schülerin Gabriele Münter gewesen war.

⁸¹ An dieser Stelle wäre es interessant zu wissen, wie das Zahlenverhältnis von Männern und Frauen an diesen Kunstgewerbeschulen war. Im Wintersemester 1918 wurden 120 ordentliche Schüler (Schüler mit über 25 Wochenstunden) und 205 Gastschüler gezählt. Das konkrete Zahlenverhältnis von Frau und Mann konnte nicht ermittelt werden. Das Stadtarchiv, in dem sich die Unterlagen zur Kunstgewerbeschule in Hannover befanden, ist im Zweiten Weltkrieg fast vollkommen ausgebrannt, ein großer Teil der Akten fiel dabei dem Feuer zum Opfer. Im Sommersemester 1920 betrug der Anteil der männlichen Studenten (ordentliche Schüler/Tagesschüler) 66, der von Frauen war nur unwesentlich geringer und belief sich auf 55 Personen. Das Verhältnis von männlichen Gastschülern zu weiblichen war dagegen um einiges unausgewogener: 234 Männer gegen 43 Frauen. Mit anderen Worten: das äußere Erscheinungsbild der Schule wurde noch weitestgehend von männlichen Studenten geprägt; ganz zu schweigen vom männlichen Lehrpersonal. Unter diesem befand sich keine Frau.

⁸² Vgl. Berger, 1982, S. 91.

profitierten auch Frauen.⁸³ Gatermann betont, daß man diese neue Möglichkeit des Kunststudiums erst vor dem Hintergrund der Kunstschulreform von 1900 und der Krise der Akademien richtig werten konnte. "Hermann Muthesius hatte als Kulturattaché und technischer Berater in England die Arts-and-Crafts-Bewegung intensiv studieren können. Mit den neugewonnenen Erkenntnissen kam er nach Deutschland zurück und versuchte hier das Handwerk und Kunstgewerbe neu zu beleben sowie eine Verbindung zwischen Kunst und Industrie zu schaffen. 1907 wurde er einer der Mitbegründer des Deutschen Werkbundes. Die meist konservative Grundhaltung der staatlichen Akademien verhinderte dortige Reformen. Die Kunstgewerbeschulen gaben sich offener und experimentierfreudiger. Ein Besuch dieser staatlichen Ausbildungsstätten nach 1900 konnte insofern eine intensive Bereicherung von Vorbereitung für die freischaffend bildnerische Tätigkeit sein."⁸⁴

Eine der progressiven Kunstgewerbeschule, die sich den neuen Reformen offen gegenüber zeigte, war die von Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz 1902 in München eröffnete "Lehr- und Versuchs- Ateliers für angewandte und freie Künste, Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz". Als eine der ersten Schulen kombinierte sie den Werkstattunterricht mit der Ausbildung im Malen, Zeichnen und Bildhauern. Nach dem Ausscheiden Hermann Obrists leitete von Debschitz ab 1904 die Schule eigenverantwortlich. "Die Debschitzschule", so Lange, "gilt als eine der ersten vollgültigen Repräsentantinnen des Typs der Werkstättenschule und damit neben Henry van der Velde Weimarer Kunstgewerbeschule als ein entscheidender Vorläufer des Bauhauses."⁸⁵

Im Jahr des Kriegausbruchs -1914- erhielt Wilhelm von Debschitz den Direktorenposten an der Kunstgewerbeschule in Hannover. Seinem Engagement Kunst und Industrie auf eine angemessene Weise miteinander in Verbindung zu setzen, wurde durch den Krieg erst einmal Einhalt geboten.

Ein aus dem Jahr 1929 stammender Brief "Kurzer Bericht über die Entwicklung der Handwerker- und Kunstgewerbeschule von 1918 bis März 1929" ermöglicht einen

⁸³ Vgl. Berger, 1982, S. 98-99.

⁸⁴ Gatermann, 1988, S. 80.

⁸⁵ Lange, 1984, S. 13.

Einblick in die Intention und Konzeption der Schule.⁸⁶ In ihm heißt es: "Die Handwerker- und Kunstgewerbeschule hat die Aufgabe, dem Kunsthandwerk und der Industrie tüchtige Kräfte zu erziehen, den handwerklichen Kräften Fortbildungsmöglichkeiten zu schaffen, künstlerisch und schöpferisch begabten Persönlichkeiten Ausbildungsstätte zu sein und sie zur eigenen Gestaltung zu bringen. Im Jahre 1918 entstanden an der Schule folgende Abteilungen:

Künstlerisch allgemeinbildende Abteilung

- ⇒ Abteilung für textile Handarbeiten
- ⇒ Abteilung für Dekorationsmalerei
- ⇒ Abteilung für Graphik
- ⇒ Abteilung für Bildhauer
- ⇒ Abteilung für Tischler
- ⇒ Abteilung für Kunstschmiede- und Schlosser

und im Winter eine Abteilung für Bauhandwerker. Werkstätten waren vorhanden für Kunstschmiede- und Bildhauer-Abteilung sowie im beschränkten Umfange für die Textilabteilung."⁸⁷ Aus diesem kurzen Abschnitt wird bereits ersichtlich, daß der Schwerpunkt des Lehrangebotes an der Kunstgewerbeschule sich auf der Förderung des Nachwuchsbedarfs der klein- und mittelständischen Handwerksbetriebe oder der ortsansässigen Industrie konzentrierte. In der Intention der Schule waren die Bildungs- und Erwerbsansprüche eng miteinander verbunden und wurden zu einem gemeinsamen Ziel deklariert.

In zweiter Linie konzentrierte man sich auf die Erweiterung der Abteilung für freie Künste, die für viele junge Leute eine Möglichkeit darstellte, sich für die Künstlerausbildung zu entscheiden.

Die Angaben im Brief bezogen sich ausschließlich auf den formalen Aufbau der Kunstgewerbeschule. Informationen zum Studienverhalten der Studenten und Studentinnen existierten nicht; auch nicht dazu, wie das Studium von Frauen an der Schule besonders von den männlichen Kollegen und vom männlichen Lehrpersonal

⁸⁶ Auf Anfrage formulierte die Direktion 1929 dieses kurze Anschreiben, das sich heute im Stadtarchiv Hannover befindet. Das Schriftstück stammte vom Direktor der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Hannover, dem Architekten Professor Jochem, der seit 1921 die Schule leitete und der den nach langer Krankheit aus dem Schuldienst ausgeschiedenen von Debschitz ersetzte.

⁸⁷ Anfrage an die Direktion der städtischen Handwerker- und Kunstgewerbeschule vom 08.03., abgesandt am 10.03.1929.

aufgenommen wurde. Aus den wenigen Äußerungen von Grethe Jürgens zu ihrer Studienzeit gehen keine näheren Auskünfte darüber hervor, ob die Studentinnen mit frauenfeindlichen Verbalattacken oder Aktionen von Seiten der Männer zu rechnen hatten oder nicht. Vielmehr scheint Jürgens persönlich in einer friedlichen Koexistenz mit ihren Malerkollegen gelebt zu haben.⁸⁸

Wie bereits erwähnt, wurden um die Jahrhundertwende verstärkt Frauen zum Studium an Kunstgewerbeschulen zugelassen. Die Differenz zwischen den männlichen und weiblichen Tagesschülern an der Schule in Hannover im Sommersemester 1920 war sehr gering: 66 männliche und 55 weibliche Studenten.

Vom Umgang mit den Frauen an der Kunstgewerbeschule berichtete der Leiter der Schule in Hannover -Wilhelm von Debschitz – in seinem 1917 publizierten Buch: "Das Studium der Damen und ihre Berufe".⁸⁹ Es gibt Aufschluß darüber, wie z.B. die Aufnahmebedingungen für Frauen an die Kunstgewerbeschule gegen Anfang der zwanziger Jahre aussahen.

Vor allem erscheint das Buch deshalb interessant, weil es Rückschlüsse auf den Studienbeginn von Grethe Jürgens zuläßt. Von Debschitz schreibt, daß der Eintritt für Frauen in die Kunstgewerbeschule jederzeit möglich war; der Direktor nahm die Aufnahme persönlich vor. Im Gegensatz zu der Aufnahme von männlichen Studenten bat sich der Direktor bei der möglichen Zulassung von Frauen an die Kunstgewerbeschule das Vorrecht aus, die Entscheidung zu treffen, ob die Kandidatin aufgenommen wurde oder nicht. In einer Art von "Alleinherrschaft" lag die Entscheidungsgewalt bei seiner Person. Seine Entscheidung mußte er weder rechtfertigen noch zur Diskussion stellen.

Die Reifeprüfung galt nicht unbedingt als Voraussetzung, und so wurden auch Frauen zu kunstgewerblichen Fächern zugelassen, wenn sie den Nachweis einer entsprechenden Begabung durch Vorlage von Arbeiten erbringen konnten.

⁸⁸ Dazu vgl. Kap.: Im Umkreis der Kunstgewerbeschule.

⁸⁹ Mit dieser Abhandlung reihte sich der ansonsten sehr aufgeschlossen wirkende von Debschitz in die Reihe der (männlichen) Kunsthistoriker und -kritiker, die die Ansicht vertraten, daß Frauen für das Betätigungsfeld der bildenden Kunst nicht geeignet seien; es gab nur wenige Ausnahmen, die es geschafft hatten, sich auf diesem Gebiet zu etablieren und sich einen Namen zu schaffen. Statt dessen griff er das alte Vorurteil auf, daß sowohl die Vergangenheit als auch die Gegenwart reichliche Beweise einer hohen Befähigung der Frau für kunstgewerbliche, besonders für alle sogenannten schmückenden Berufe besaß. Dort war sie der besten auch künstlerisch vollkommen, selbständigen Leistungen fähig, vgl. von Debschitz, 1917, S. 5.

"Schülerinnen, welche diesen Nachweis nicht erbringen können, werden unter Umständen probeweise für ein Semester aufgenommen."⁹⁰ Irritierend stellen sich die teilweise lockeren Aufnahmebedingungen für die Frauen dar. Warum von Seiten des Direktors solche Konzessionen eingeräumt wurden, ist fraglich. Der Grund kann einerseits darin vermutet werden, daß er für seine Schule den Anschein von Progressivität erhalten wollte, indem er sich den Frauen gegenüber aufgeschlossener zeigte. Andererseits hatte er vielleicht den finanziellen Aspekt im Hinterkopf. Jede Neuanschuldung brachte erst einmal einen gewissen Betrag an Schulgeld. Ob allerdings die Schülerin nach dem besagten Probesemester an der Schule bleiben durften, war ebenfalls eine Entscheidung, die einzig vom Direktor der Schule getroffen werden durfte.

Weiter beschreibt von Debschitz in seinem Buch, daß die Wahl der Studienfächer zwar in der Hand der Schülerin lag, doch wurde ihr indirekt eindringlich empfohlen, sich bezüglich der Auswahl der Studienfächer ratsuchend an den Direktor zu wenden. "Das Studium erfolgt nach einem bei der Aufnahme festgelegten Studienplan, der vor allem auf seine pädagogische Zweckmäßigkeit hinsichtlich der schließlichen Erreichung des Studienziels geprüft wird. Über die Zweckmäßigkeit der einzelnen Studienfächer hat die unausgebildete Schülerin wenig oder gar kein Urteil; sie handelt logisch, wenn sie sich dem Urteil des Direktors und der Lehrer unterwirft."⁹¹ Ohne die Neigungen, Talente der Frauen zu kennen, glaubte von Debschitz sie beurteilen zu können. Er betrachtete die angehenden Schülerinnen nicht als eigenständige Persönlichkeiten, die sich eigene Gedanken zu ihrer Lebensplanung machen können. Von Debschitz sah in ihnen Frauen, die unmündig waren, an die Hand genommen werden mußten, um ihnen den "angeblich" richtigen, sprich männlichen, Weg zu weisen.

Interessanterweise benutzte von Debschitz das Verb "unterwirft" im Zusammenhang mit dem Urteilsvermögen von Frauen. In der Regel wird der kriegstechnische Begriff benutzt, um im Kampf den Schwächeren zur Niederlage zu zwingen. Von Debschitz verfuhr nach dem Motto, daß die Frauen zwar studieren durften, aber was und wie, lag noch immer im Ermessen der Männer. Handelte die Frau ohne Anleitung des Mannes, so agierte sie, von Debschitz zufolge, unlogisch und der Situation nicht adäquat.

⁹⁰ von Debschitz, 1917, S. 4.

⁹¹ von Debschitz, 1917, S. 3.

Indirekt wies von Debschitz die Frauen als intuitiv handelnd, nicht rational überlegend und emotional gesteuert aus. Indem sich der Direktor das Mitspracherecht bei der Auswahl der Studienfächer vorbehielt, hoffte er, einem oberflächlichen Dilettieren, das bei Frauen vorausgesetzt zu werden schien, Vorschub leisten zu können.⁹² "Zeichnen als zweckfreie Kunst, als künstlerische Tätigkeit der Laien im Sinne des Dilettantismus der Zeit, hatte hier keinen Raum."⁹³ Soweit es pädagogisch zweckmäßig erschien, konnten Schülerinnen - mit wenigen Ausnahmen⁹⁴ - zu allen Fächern des Unterrichts zugelassen werden. "Zweckmäßig" erschien es, wo ein gewisses Potential an Begabung bei Frauen vorauszusetzen war. "Die meiste Begabung sowohl als die besten Betätigungsmöglichkeiten, gleichwie sich auch das Schicksal der Schülerinnen später gestalten möge, ist bei Damen meist in dem großen Gebiet der nicht rein mechanischen Textilkunst und -technik vorauszusetzen."⁹⁵ Von Debschitz beschreibt darin, daß das Betätigungsfeld der bildenden Kunst für Frauen nicht angebracht sei. "Wohl aber liefert die Vergangenheit als die Gegenwart reichliche Beweise einer hohen Befähigung der Frau für kunstgewerbliche, besonders für alle sogenannten schmückende Berufe, sie ist dort der besten auch künstlerisch vollkommenen, selbständigen Leistungen fähig, [...]."⁹⁶ Diese Äußerung spiegelte das althergebrachte Vorurteil wider, Frauen seien in der bildenden Kunst fehl am Platze, sie hätten keine kunsthistorische Tradition aufzuweisen. Von vornherein wurden die Fähigkeiten der Frau auf ein Minimum reduziert und ihr Können nur in Verbindung mit häuslich zu verwendenden Handarbeiten betrachtet.

⁹² Vgl. von Debschitz, 1917, S.4.

⁹³ von Debschitz, zitiert nach Lange, 1984, S. 10.

⁹⁴ Diese wenigen Ausnahmen werden nicht näher beschrieben.

⁹⁵ von Debschitz, zit. nach Lange, 1984, S. 14-15.

⁹⁶ von Debschitz, 1917, S. 5.

V. 4 Im Umkreis der Kunstgewerbeschule

Von 1919 bis 1922 war Grethe Jürgens an der Kunstgewerbeschule in Hannover für das Fach Graphik immatrikuliert. Nach Angabe von Reinhardt versprach sie sich von dieser Ausbildung die eigentliche Berufsausbildung.⁹⁷ Geleitet wurde diese Klasse von Professor Fritz Burger-Mühlfeld.⁹⁸ Dieser studierte zwei Jahre an der renommierten Münchner Kunstakademie bei Franz von Stuck, um die Jahrhundertwende eine der besten Adressen in Deutschland. 1909 erhielt Burger-Mühlfeld den Ruf als Leiter der Graphik-Abteilung an die Kunstgewerbeschule nach Hannover. In Hannover galt er als einflußreicher Künstler, der sich stark für die hannoversche Kunstszene engagierte⁹⁹, der in der Galerie "Der Sturm" von Herwarth Walden ausstellte¹⁰⁰, die denselben programmatischen Namen wie die politisch links orientierte Zeitung "Der Sturm", ebenfalls von Herwarth Walden trug.

In der Klasse von Burger-Mühlfeld lernte Grethe Jürgens eine Reihe von Schülern kennen, mit denen sie ein Leben lang freundschaftlich verbunden bleiben sollte. Dazu gehörte Ernst Thoms (1896-1983), Gerta Overbeck (1898-1979), Friedrich Busack (1899-1933) und Ernst Wegner (1899-1980). 1925 stießen Hans Mertens (1906-1944) und Karl Rüter (1902-1984) zu ihnen. Gemeinsam gingen sie als die sogenannte Gruppe der Neuen Sachlichkeit in die Kunstgeschichtsschreibung ein.¹⁰¹

⁹⁷ Vgl. H. Reinhardt in: Ausst.-kat., Bonn, 1982, S. 7. Leider gibt H. Reinhardt nicht an, woher diese Information stammt. Auch ist nicht nachzuvollziehen, wie sich konkret ein Graphikstudium aufbaut, aus welchen Teilgebieten es besteht, welche Fachrichtungen es beinhaltet. Mit dem Aufgreifen des Graphikstudiums versprach sich Jürgens eine Ausbildung, mit der sie sich in zukünftigen Zeiten finanziell über Wasser halten konnte. Bewußt wählte sie eine Ausbildung, die perspektivisch betrachtet ihr eine finanziell abgesicherte Zukunft versprach, unabhängig von der finanziellen Unterstützung durch die Eltern. Ein Denken, das in diesen Maßen auf die Zukunft ausgerichtet ist, verbirgt die Vorstellung ein Leben ohne finanzielle Unterstützung von außen, z.B. durch Heirat, zu führen. Eine Ehe war für Jürgens - zu diesem Zeitpunkt - nicht erstrebenswert. Des weiteren trug eine Heirat zur Reputation der Frau bei. Eine verheiratete Frau galt in der Gesellschaft mehr als eine ledige Frau. In der Regel wurden solchen Frauen unseriöse Absichten unterstellt, je nach Alter, oder als "Alte Jungfern" geringschätzig abgetan.

⁹⁸ Fritz Burger-Mühlfeld 1882 in Augsburg geboren und 1969 in Hannover gestorben.

⁹⁹ Er gründete die "Hannoversche Sezession, hatte einen regen Kontakt zu Kurt Schwitters, der lange Zeit in Hannover künstlerisch tätig war, holte Künstler aus allen Teilen Deutschlands nach Hannover, um dort ihre Werke dem hannoverschen Publikum vorzustellen.

¹⁰⁰ 1923 stellte Burger-Mühlfeld ca. 20 seiner Arbeiten in der Galerie "Der Sturm" aus.

¹⁰¹ Im folgenden werde ich von der hannoverschen Gruppe als der sogenannten Gruppe der Neuen Sachlichkeit in Hannover sprechen. Dies geschieht daher, weil die Maler über Jahre hinweg so eng zusammenarbeiteten, daß sie im Bewußtsein der Öffentlichkeit als Gruppe galten, vgl. Kap.: Die sogenannte Gruppe der Neuen Sachlichkeit in Hannover.

Alle sprachen sie von ihrem Lehrer in den höchsten Tönen, manchmal mutete es etwas unkritisch an, wenn gesagt wurde: "Gleichgültig in welcher Malweise man arbeitet, das, was Burger-Mühlfeld uns beigebracht hat, kann man immer beherzigen [...]"¹⁰² Gerta Overbeck schreibt, daß Burger-Mühlfeld der einzige sei, bei dem man überhaupt ein Studium aufnehmen konnte.¹⁰³ Er ging mit der Zeit und verkörperte für einen großen Teil der Schülerschaft die Bezugsperson, die zentrale Person des täglichen Lebens. Er war derjenige, der die Klasse anleitete, der Ratschläge gab, der Kritik übte, der Korrekturen anbrachte. "Als ich im Herbst 1919 mit meiner Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Hannover begann, gab es dort Unruhen, in den Klassenräumen wurden politische Versammlungen von den linksradikalen Schülern einberufen. Dem Direktor wurde so sehr zugesetzt, daß er es vorzog, die Stellung aufzugeben. Die Statue im Lichthof der Schule fand man eines Tages mit einer Badehose bekleidet. Auch die älteren Lehrer, die am Althergebrachten festhielten, hatten schwer zu leiden. Eine Ausnahme bildete unser geliebter und von allen verehrter Lehrer Fritz Burger-Mühlfeld, der die Graphikklassse leitete und mit der Zeit ging. [...] Burger-Mühlfeld war ein äußerst anregender Künstler und Lehrer."¹⁰⁴ Auch Jürgens äußerte sich in einem begeisterten Ton über ihren Lehrer: "Er war ein ausgezeichnete Maler, immer sehr hilfsbereit und zudem selbst ein guter Zeichner und Maler. Wir bewunderten ihn. Er brachte uns Dinge bei, von denen ich z.T. heute noch zehre, [...]"¹⁰⁵ Allerdings genoß die Kunstgewerbeschule an sich und die Klasse von Burger-Mühlfeld insbesondere keinen guten Ruf in der Öffentlichkeit. Den jungen Leuten wurden subversive und konspirative Absichten unterstellt, die aber in keinsten Weise nachzuweisen waren. "Problematisch war das Ansehen der Klasse in der Öffentlichkeit. Hans Brey, Sohn eines sozialdemokratischen Stadtverordneten, wurde als höchst verdächtiges Element erachtet, und man munkelte voller Entsetzen,

¹⁰² Jürgens in H. Reinhardt in: Ausst.-kat., Bonn, 1982, S. 8. Vielleicht hatte diese unkritische Haltung auch mit der provinziellen Enge von Hannover zu tun. Von Künstlern, die in Großstädten gelernt hatten, hörte man eher kritische Stimmen, z.B. Christian Schad, der die dogmatischen Schulformen der Münchner Akademie ablehnte und sich autodidaktisch fortbildete.

¹⁰³ Vgl. Overbeck, zitiert nach G. Reinhardt in: Ausst.-kat., Bonn, 1982, S. 34. Worauf bezieht sich dieser Ausspruch? Bezieht er sich auf die Progressivität des Lehrers, der den anderen konservativen Lehrkräften um einiges voraus ist, oder bezieht sich der Ausspruch auf die Situation von Künstlerinnen. War Burger-Mühlfeld der einzige, der sich Frauen gegenüber kollegial verhielt, sie in entsprechender Weise auch förderte? Gattermann berichtet, daß auch nach der Öffnung der Akademien für Frauen sich viele Professoren ihnen gegenüber ablehnend verhielten, vgl. Gattermann, 1988, S. 101.

¹⁰⁴ Overbeck, Unveröffentlichtes Manuskript, 1974, S. 2, vgl. Dok.: 1.

¹⁰⁵ Jürgens in: H. Reinhardt in: Ausst.-kat., Bonn, 1982, S. 8.

abgesehen von der ganzen Kunstgewerbeschule, die von destruktiven Tendenzen nur so wimmeln sollte, sei gerade die Klasse von Burger-Mühlfeld unter Führung dieses Schülers im Wesentlichen damit beschäftigt, in der Marsch zu sitzen und "politische Schandpläne" auszubrüten."¹⁰⁶

Offensichtlich genoß Jürgens das Privileg, gemeinsam mit Männern an einer öffentlichen Schule studieren zu dürfen. Zwischen beiden Geschlechtern herrschte ein Klima gegenseitiger Akzeptanz, eine friedliche Koexistenz, es gab keine Ausgrenzung auf Grund des Geschlechtes. Overbeck berichtet, daß sie (Thoms, Wegner, Jürgens, Overbeck und Busack) auch nach Schulschluß ihre Zeit miteinander verbrachten. "Nach dem Unterricht liefen wir - die Elektrische war zu teuer - in die Dörfer, meist singend - es war die Zeit des Wandervogels. Mittags aßen wir in der Volksküche und ließen selten etwas übrig für den "Tellerlecker", das war ein Armer, der die Reste von den Tellern aß."¹⁰⁷ Und weiter: "Diese Studenten teilten Studien- und Mußestunden. Mit Malblock und Skizzenbuch durchwanderten sie die Umgebung Hannovers. Abends trafen sie sich häufig in der Bude eines Mitstudenten zu kleinen Festen. Sie fühlten sich frei und ungebunden, voller Ideen und Möglichkeiten, glaubten an die Kraft ihrer Begabung und die Verwirklichung ihrer künstlerischen Ideale und Pläne, [...]"¹⁰⁸ Gemeinsam mit ihren Kommilitonen besuchte Jürgens Cafés und heruntergekommene Spelunken in der hannoverschen Altstadt, sie besuchte Volks- und Schützenfeste und sogar Damenringkämpfe. "Es war die Zeit, als Haarmann in jener Gegend sein Unwesen trieb. In der Kreuzschanze, einer Verbrecherkneipe, in Spelunken, wo Straßenmädchen verkehrten, in kleinen Lokalen mit sentimentalen Kabarettvorführungen fanden wir das Milieu, welches uns den Stoff zu vielen Bildern und Zeichnungen lieferte. Man suchte den Kitsch, den es heute nicht mehr gibt, die schreienden Farben, die Vorhänge, hinter denen sich etwas verbarg oder sich etwas öffnete, den Kitsch, der zu der Atmosphäre der schönen Altstadt so unerhörte Gegensätze zauberte."¹⁰⁹ Kleinbürger und Menschen, die vom Leben vernachlässigt worden waren, wurden zum Gegenstand ihrer Arbeiten erhoben. Als beständig

¹⁰⁶ Seiler, 1976, S. 6.

¹⁰⁷ Overbeck, 1974, S. 89.

¹⁰⁸ Overbeck zitiert nach H. Reinhardt, 1979, S. 226-227.

¹⁰⁹ Overbeck zitiert nach Zerull, 1991, S. 16.

wiederkehrende Motive finden sie sich speziell in Jürgens' Werken der Neuen Sachlichkeit.

Arbeiten, die bei Wanderungen unterwegs entstanden, auch wenn sie nicht zum eigentlichen Pflichtprogramm der Schule gehörten, wurden von Burger-Mühlfeld kritisiert und korrigiert. Die Schüler waren von einer echten Leidenschaft für das Zeichnen und Malen besessen, sie konnten sich gar nicht vorstellen, etwas anderes zu machen.¹¹⁰

Als die Inflation im Jahr 1922 gravierende Züge annahm, mußten die meisten der Schüler, so auch Grethe Jürgens, die Schule verlassen. Informationen Jürgens' zufolge war bei allen die wirtschaftliche Situation die gleiche, alle hatten sie kein Geld. In dieser wirtschaftlich instabilen Phase kam ihnen die an der Kunstgewerbeschule erworbenen praktischen Kenntnisse und Handfertigkeiten zu Hilfe. "Sie strichen Eisengerüste und Fahrstühle, arbeiteten als Bühnenarbeiter, als Kunstgewerbler, Reklamezeichner für einen Stundenlohn von 120 Reichsmark, der gerade ausreichte für Brot und Margarine, wenn man noch ausgehen wollte, und das taten wir oft nach dem Abendakt."¹¹¹ Auch Jürgens wurde durch die Verschlechterung der wirtschaftlichen Verhältnisse zur Aufnahme einer Arbeit genötigt. Durch die Vermittlung von Burger-Mühlfeld erhielt sie eine Stelle als Reklamezeichnerin bei dem hannoverschen Unternehmen Hackethal Draht- und Kabelwerke AG.¹¹²

Grethe Jürgens und ihre Malerkollegen partizipierten nicht am aktuellen hannoverschen Kunstleben. Um wie andere Künstler auf Reisen Erfahrungen zu sammeln, die für die Auseinandersetzung mit ihrer Kunst hilfreich sein könnten, fehlte ihnen das Geld, "zum Studium der Kunstzeitschriften die Zeit, was außerhalb Hannovers vor sich ging blieb unbekannt, zur Avantgarde wollte man nicht gehören."¹¹³

¹¹⁰ Vgl. Jürgens in G. und H. Reinhardt, 1981, S. 13.

¹¹¹ Overbeck zitiert nach Zerull, 1991, S. 16.

¹¹² Bereits 1900 gegründet, galt die Hackethal AG als ein Unternehmen mit vorbildlichen sozialen Einrichtungen für die mehrere tausend Beschäftigten. Der Sitz des Unternehmens befand sich an der nördlichen Peripherie Hannovers und war für die Fertigung aller für die Stromübertragung notwendigen Leitungsmaterialien zuständig. "Dort habe ich jahrelang die ganze Reklame gemacht und mußte Kabel, Kabelquerschnitte etc. zeichnen. Dort habe ich auch den Anspruch auf meine heutige Rente erarbeitet." Jürgens in einem Interview mit G. und H. Reinhardt, 1981, S. 13.

¹¹³ Stempel, 1982, S. 12. Damit nicht das Bild einer trotzig Gruppe von Künstlern entsteht, die sich von ihrer Umwelt mißverstanden oder unverstanden fühlte, muß hervorgehoben werden, daß sie sich für die Kunstströmungen ihrer Zeit interessierten und häufige Besucher von Galerien in Hannover waren.

Von ihrer Kunst konnte Jürgens nicht leben, zumal sie bis zu diesem Zeitpunkt noch kein Bild verkauft hatte. Ihre nebenberufliche Tätigkeit sicherte Jürgens den Lebensunterhalt. Es ist wohlbekannt, daß speziell Künstler und noch mehr Künstlerinnen in wirtschaftlich instabilen Zeiten hart um ihre Existenz kämpfen mußten. "Der Wille, sich der künstlerischen Arbeit hinzugeben, hierin Aufgabe und Erfüllung zu finden, wird den jungen Malerinnen und Malern geholfen haben, die Bitterkeit jener Jahre politischer Instabilität und wirtschaftlicher Not zu ertragen. Zu diesem Aspekt äußert sich der Schriftsteller und Maler Jacob Hirsch in seinem Artikel "Novembergedanken. Kunst der Zeit": "Er (der Künstler, d.Verf.) stand in der vordersten Front. Ohne Deckung [...] der Maler hat seine Plattform verloren, seitdem die bürgerliche Welt die Manifeste und Aufrufe beiseite schob [...]. Der Künstler geriet als erster wieder in den staubigen Winkel mit den leeren Kochtöpfen, aus dem er gekommen war. Die Nachfrage nach Geist vermindert sich. Wer da nicht Glück hat, als "Marktwert" gebucht zu werden, verfällt dem Hungertode."¹¹⁴ Hirsch beschreibt eine Situation, die gerade in der heutigen Zeit nichts Außergewöhnliches darstellt. Immer schon wurden in Zeiten der wirtschaftlichen Instabilität den kulturellen Einrichtungen die finanzielle Unterstützung gestrichen, weil man darin nicht mehr den Sinn sah, weil man sich davon keinen Gewinn-Nutzen-Effekt versprach. Damals wie heute leben viele Künstler und Künstlerinnen am Rande des Existenzminimums, mit Ausnahme der Künstler/Innen, die sich auf dem Kunstmarkt etablieren konnten und mittlerweile einen bestimmten Marktwert besitzen.

¹¹⁴ Hirsch, 1928, S. 18.

VI. Hannover in den zwanziger Jahren

Um die Jahrhundertwende, so Schmalenbach, erreichte Hannover kaum ein leiser Wellenschlag von der großen geistigen Erneuerungsbewegung Europas, "geschweige denn, daß von dieser Stadt selbst schöpferische Impulse ausgegangen waren, die an jene Bewegung einen Beitrag geleistet hätten. Weder die großen sozialen noch die geistigen Spannungen der Zeit wurden in ihren Mauern, wo man immer auf Ausgleich bedacht war, ausgetragen."¹¹⁵ Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges wurde die ehemalige welfische Metropole und Provinzhauptstadt Hannover aus ihrer behaglichen Lethargie gerissen und geriet völlig aus ihren gewohnten Bahnen. Die Zeit von 1918-1933 war in Hannover durch den künstlerischen Reichtum und die Massenarbeitslosigkeit gekennzeichnet. Zugleich idyllische Kleinstadt als auch Moloch Großstadt, entwickelte sich Hannover zu Beginn der zwanziger Jahre zu einer der führenden Industrie- und Handelsstädte, wodurch die Einwohnerzahl innerhalb kurzer Zeit beständig anstieg. Im Oktober 1927 wuchs die Einwohnerzahl auf ungefähr 427.000 an, ein großer Teil von ihnen fand Arbeit bei Unternehmen von Weltrang: Gummiindustrie (Continental), Eisen- und Maschinenindustrie (Hanomag und Hannoversche Waffenfabrik, HAWA), elektronische Industrie (Hackethal), Textilindustrie (Lindener Samt), chemische Industrie, Farbenindustrie (Pelikan), Nahrung und Genußmittelindustrie (Bahlsen und Sprengel). Als Ausstellungs- und Messeort hatte sich Hannover bis dahin bereits einen Namen gemacht.¹¹⁶ Vor dem Hintergrund der Zunahme der Fabrikarbeiterschaft veränderte sich die hannoversche Bevölkerungsstruktur der konservativen Welfenstadt in zunehmenden Maße.¹¹⁷ Im Laufe der Zeit ergab sich aus Hannover ein modernes sozial vielfältig-geschichtetes Gemeinwesen, mit dem Ziel, die Enge des Provinziellen zu überwinden.¹¹⁸ Vor dem Ersten Weltkrieg galt sie als eine Stadt, die nicht persönlich, nicht individuell war. "Hannover ist eine schöne Stadt, aber leidenschaftslos, sauber und klar, ohne

¹¹⁵ Schmalenbach, zit. nach Lange in Ausst.-kat, Hannover, 1985, S. 12.

¹¹⁶ Hierzu siehe auch die Beschreibung der Entwicklung Hannovers zur Industrie- und Handelsstadt des Kunstphilosophen, Schriftstellers und Psychologen Theodor Lessings in seinem Buch "Haarmann. Die Geschichte eines Werwolves" (1925). Diese gilt noch heute als eine der besten zeitgenössischen Quellen, vgl. Lessing, 1995, S. 51-52.

¹¹⁷ Die sich wandelnde Bevölkerungsstruktur brachte eine politische Neuorientierung mit sich. Durch die Zunahme der Arbeiter erhöhte sich die sozialdemokratische Wählerschaft und ließ die konservativen Parteien allmählich ins Hintertreffen geraten, vgl. Ausst.-kat., Hannover, 1985, S. 8-9

¹¹⁸ Vgl. Lange, 1985, S. 9.

Phantasie."¹¹⁹ Karl Kroll beschreibt Hannover wie folgt: "Die trockene Realität der großen Stadt an der Leine war darum so wirksam, weil sie nicht auf Wirksamkeit aus war, weil sie strohblond und Strohalm war wie ihre Hausfrauen und aktenkundigen Pensionäre, eine Realität, in der es - wie bei meinem Vater - hieß, ins Büro gehen und aus dem Büro kommen, ohne Auto und Fahrrad, zu Fuß, die Aktentasche mit dem sorgfältig verpackten Frühstück unter dem Arm, begleitet von Kollegen, zu denen sich Kollegen gesellten. Die Beamtenheere Stadt des Fleißes, der Genauigkeit von 1925, der "pütscherigen" Gattinnen und pedantischen Hausbesitzer, der sauberen Straßenbahn zwischen Kontinentalklima und Pelikan, zwischen Wurst- und Schokoladenfabrik [...]"¹²⁰

Hannovers Bürgertum blieb bis weit in die zwanziger Jahre hinein im konservativen verankert, die Majorität des Klein- und Großbürgertums zeigte sich national, sogar nationalistisch gesinnt. Saldern berichtet, daß die hannoversche Studentenschaft andere Formen und Inhalte der konservativ-geprägten politischen Kultur hervorbrachten, die sich insbesondere in einer antisemitischen und aggressiv-völkischen Politik niederschlugen.¹²¹ Revolutionen, wie die Novemberrevolution von 1918, hinterließen keinen nachhaltigen Eindruck auf das konservative Bürgertum Hannovers.

Neben jenem Teil Hannovers, für den alles, was sich als neu und bisher unbekannt herausstellte, eine potentielle Gefahr darstellte, existierte auch ein experimentierfreudiges und weltoffenes Hannover.

Betrachtet man diesen Teilaspekt der hannoverschen Geschichte, so fällt der Blick als erstes auf das künstlerische Wirken der Avantgarde in Hannover, allen voran auf Kurt Schwitters¹²² und seine Gefolgschaft.

Schwitters ist es u.a. zu verdanken, daß Hannover während der zwanziger Jahre neben den Kulturzentren Berlin und München beachtet und sogar zu einer kulturellen Metropole avancierte.¹²³ 1920 schreibt Schwitters in seinem Text "Hunde bitte an die Leine zu führen" über Hannover: "Die Hannoveraner sind die Bewohner einer Stadt,

¹¹⁹ Ihering, *Begegnungen mit Zeit und Menschen* (1963), zitiert in *Ausst.-kat*, Hannover, 1985, S. 13.

¹²⁰ Kroll zitiert in: Lange, 1985, S. 9.

¹²¹ Vgl. Saldern, 1989, S. 18. Bereits 1921 kam Hannover der zweifelhafte Ruhm zu, als erste Stadt Norddeutschlands und als dritte Stadt Deutschlands eine NSDAP-Ortsgruppe zu besitzen.

¹²² Kurt Schwitters, geboren 1887 in Hannover und gestorben 1948 in Kenda.

¹²³ Vgl. Saldern, 1989, S. 19.

einer Großstadt. Hundskrankheiten bekommt der Hannoveraner nie. Hannovers Rathaus gehört den Hannoveranern, und das ist doch wohl eine berechtigte Forderung. Der Unterschied zwischen Hannover und Anna Blume ist der, daß man Anna von hinten und von vorn lesen kann. Hannover dagegen am besten nur von vorne. Liest man aber Hannover vorn hinten, so ergibt sich die Zusammenstellung dreier Worte: "re von nah". Das Wort "re" kann man verschieden übersetzen: "rückwärts" oder "zurück". Ich schlage die Übersetzung "rückwärts" vor. Dann ergibt sich also die Übersetzung des Wortes Hannover von hinten: "Rückwärts von nah". Und das stimmt insofern, als dann die Übersetzung des Wortes Hannover von vorn lauten würde: "Vorwärts nach weit". Das heißt also: Hannover strebt vorwärts, und zwar ins Unermeßliche. Anna Blume hingegen ist von hinten wie von vorne:

A-N-N-A."¹²⁴

Schwitters übertrieben optimistisch klingende Prognose von einem Vorwärtsstreben der Stadt ins Unermeßliche ist selbstverständlich nur auf die "Goldenen zwanziger Jahre" zu übertragen und dies in erster Linie auf das Gebiet der Kunst. Etwa ein Jahrzehnt gehörte Hannover zu einer der wichtigeren europäischen Kulturzentren, zumal Hannover sich im geographisch günstig gelegenen Schnittpunkt zwischen Paris und Moskau, Amsterdam und Berlin befand.¹²⁵

Nach außen umgab sich Hannover vorzugsweise mit einem avantgardistischen Flair, nicht zuletzt, weil es in seinem Inneren sehr provinziell geblieben war. Manchmal erscheint es geradezu als ein Wunder, daß sich in dieser Stadt eine solch avantgardistische Künstlerriege konstituieren konnte. Andererseits entwickeln sich speziell aus solch konservativen Umgebungen - meist aus einer Protesthaltung heraus - künstlerische Gegenströmungen, die sich von gegebenen etablierten Kunstrichtungen distanzieren wollen. Ihr Ziel ist es, die Menschen aufzurütteln, sie für etwas Neues zu sensibilisieren, sie dazu zu bringen, ihre bisherige Situation zu reflektieren, um sie dann gegebenenfalls der aktuellen Zeit anzupassen. Das, was Hannover in den zwanziger Jahren charakterisierte, war seine Gespaltenheit in Alt und Neu, seine Bipolarität.

¹²⁴ Schwitters, 1987, S. 8.

¹²⁵ Vgl. Elger, 1995, S. 11.

VI. 1 Die Avantgarde in Hannover

Gegen Anfang der zwanziger Jahre wachte Hannover aus seinem Dornröschenschlaf auf. Aus der Provinzstadt entwickelte sich eine der führenden Kunststädte der Weimarer Republik.¹²⁶ Hannover galt als "Vorort der Moderne" und avancierte zur "Hauptstadt der gegenstandslosen Kunst" in Europa. Neben Paris wurde Hannover als Zentrum der Avantgarde gefeiert, an dessen Entstehung der hannoversche Künstler und Dichter Kurt Schwitters großen Anteil hatte und das ihn zum Protagonisten einer Kunstrevolution werden ließ.¹²⁷

Im Prinzip kaum vorstellbar, vergegenwärtigt man sich Hannovers künstlerische Situation vor dem Ersten Weltkrieg. Die extreme Zurückhaltung Hannovers bzw. der Hannoveraner gegenüber allen neuen Erscheinungen, seien sie politischen, sozialen oder kulturellen Ursprungs, beeinträchtigte so - seit der Jahrhundertwende - ein Aufblühen von künstlerischen Stilvariationen wie den Expressionismus, Kubismus oder die abstrakte Malerei. Bis nach dem Ersten Weltkrieg hinterließen diese Stilrichtungen keine Spuren in den Bildern von der Stadt und ihren Menschen.¹²⁸ Was an neuen Inhalten und künstlerischen Formulierungen schon vor dem Krieg anderswo konzipiert und ausgeführt wurde, wurde mit der Verspätung von einer Dekade in der Stadt Hannover wahrgenommen - speziell hierin spiegelt sich das provinzielle Klima der Stadt wider.

Nach anfänglichen (Verständnis)schwierigkeiten brachten es der Künstler Kurt Schwitters oder der Konstruktivismus eines El Lissitzky zu einem erfolgreichen Ansehen. Mit Schwitters besitzt Hannover heute einen der bedeutendsten künstlerischen Persönlichkeiten, den die Stadt aufzuweisen hat. Der gebürtige Hannoveraner verfügte über zahlreiche Kontakte nach Berlin (Dada), Holland (De Stijl-Gruppe) oder zum Bauhaus. Durch ihn wurden Künstler wie Theo van Doesburg nach Hannover gelockt, ebenso Hans Arp und El Lissitzky, der sich sogar für eine

¹²⁶ "Berlin war zwar unumstritten das kulturelle Zentrum, aber trotzdem nicht an der gesamtdeutschen Kunst bestimmend beteiligt. Vielmehr herrschte in den 20er Jahren ein starkes Nach- und Nebeneinander mehrerer Kunstzentren: Berlin, München, Dresden, Düsseldorf, Karlsruhe, Hannover, Stuttgart, Weimar. Der Grund für die Herausbildung von Kunstzentren: In der Weimarer Zeit spielten, wie schon im 19. Jahrhundert, die Akademien und Kunstgewerbeschulen eine integrative und zeitweilig stilbildende Rolle." Lohkamp, 1979, S. 187.

¹²⁷ Vgl. Valstar, 1987, S. 11.

¹²⁸ Vgl. Lange, Hannover, 1985, S. 12.

längere Zeit dort niederließ. Dadaisten und Konstruktivisten wie Marcel Duchamp, Raoul Hausmann und Laszlo Moholy-Nagy stellten hier aus oder hielten gelegentlich Vorträge. Hannover fungierte für Schwitters als Ausgangspunkt für seine künstlerischen Ambitionen: von hier aus knüpfte er internationale Kontakte zu Künstlern und Künstlergruppen, Hannover bot ihm auf Grund seiner vielfältigen Verbindungen die verschiedensten Ausstellungsmöglichkeiten.

In einer kurzen Phase übte sich Schwitters im expressionistischen Stil, entdeckte aber schon sehr bald für sich die Antikunstbewegung Dada und mit dieser seine expressiv bewegten ungegenständlichen Collagen, von Schwitters "MERZ-Collagen" titulierte¹²⁹. Mit Dada konnte der Künstler seiner scheinbar unbegrenzten Phantasie freien Lauf lassen. Schwitters unkonventionelle Grenzüberschreitungen ins künstlerische Neuland stießen anfangs auf wenig Gegenliebe beim hannoverschen Kunstpublikum. Seine dadaistisch respektlose Weise, mit Kunst umzugehen, wurde mit einem abfälligen Kopfschütteln als Albernheit abgewertet.

1927 schloß er sich mit ein paar hannoverschen Künstlern - namentlich Friedel Vordemberge-Gildewart, Carl Buchheister, Rudolf Jahns, Hans Nitzschke - zu der Künstlervereinigung die "abstrakten hannover" zusammen, die sich als "Internationale Vereinigung der Expressionisten, Kubisten und Konstruktivisten e.V." verstand.¹³⁰

Anfänglich wurde Schwitters und mit ihm der Konstruktivismus als ein bedrohliches Extrem von der bürgerlichen Ordnung kategorisch abgelehnt. Allerdings hielt diese ursprüngliche Isolierung nicht lange an, und Kurt Schwitters konnte sich bald mit seinen Ideen beim kunstinteressierten hannoverschen Publikum durchsetzen.

Einen ebenfalls wesentlichen Beitrag zur Etablierung Hannovers als "Stadt der Avantgarde" in den zwanziger Jahren trug die Kestner-Gesellschaft bei, deren Gründung als richtungsweisend für die kulturelle Entwicklung Hannovers galt.

¹²⁹ Das Wort "MERZ" leitete Schwitters aus "Commerzbank" ab. Dabei handelt es sich um Kunstwerke, die sich aus den verschiedensten Materialien zusammensetzen, z.B. Papier, Ölfarben, Kleister, Nägel, Maschinenteile etc.

¹³⁰ Dieser Gruppenzusammenschluß basierte zu einem nicht unwesentlichen Teil auf praktischen und wirtschaftlichen Gründen. Eine Gruppe konnte leichter eigene Ausstellungen organisieren als der einzelne Künstler. Zur Künstlervereinigung die "abstrakten hannover", vgl. Valstar, Bonn, 1987.

Inmitten der Kriegswirren wurde am 10. Juni 1916 die private Ausstellungsinstitution "Kestner-Gesellschaft"¹³¹ in Hannover gegründet. Auf Grund (ihrer für damalige Verhältnisse) progressiven Ausstellungs- und Vortragskonzepte bzw. -programme verstand man sie als Konkurrenz zu dem von der städtischen Verwaltung kontrollierten Kunstverein. Der sich allen künstlerischen Experimenten gegenüber ablehnend zeigende damalige Stadtdirektor Heinrich Tramm erzwang förmlich einen solchen Schritt. Heydorn berichtet: " Da er zugleich im Vorstand des Kunstvereins und Mitglied der Vereinsjury war, gelang es ihm bis zum Jahre 1923 einschließlich, die Ausstellung moderner Bilder zu verhindern. Dabei wurde er energisch unterstützt von dem Konservator des Kunstvereins, Professor E. Pasqual Jordan (1859-1924), einem in seinen Grenzen ganz tüchtigen Maler, der stilistisch noch in den Kunstvorstellungen der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts befangen war [...]. So bestimmte noch um die Mitte des 1. Weltkrieges die Generation der um die sechziger Jahre geborenen Künstler das Kulturleben der Stadt."¹³² Der Kunstverein galt als unantastbar und maßgebliche Instanz. Der hannoversche Journalist Ch. Spengemann klagt: "Die Bedeutung des Vereins und seiner Ausstellungen ließ Konkurrenzunternehmen künstlerisch unnötig und geschäftlich aussichtslos erscheinen."¹³³ Eine Reformierung des Kunstvereins schien in absehbarer Zeit nicht realisierbar zu sein, so wuchs die Opposition, die sich gegen die Kunstpolitik der Stadt wandte, zunehmend an. Die Gründung eines von der Stadt unabhängigen Vereins erschien die einzige Alternative.¹³⁴ Ihr Leiter wurde Dr. Küppers, der für ein sehr abwechslungsreiches und

¹³¹ Als Namenspatron wählte man August Kestner (1777-1853), Sohn von Charlotte Kestner, geborene Buff, die als Werthers Lotte bei Goethe und später bei Thomas Mann auftauchte. In Hannover galt Kestner als ein großer Sammler und Freund der schönen Künste. An ihm orientierten sich auch die Gründer der Kestner-Gesellschaft.

¹³² Heydorn, 1962, S. 106.

¹³³ Spengemann zitiert im Ausst.-kat, Hannover, 1962, S. 17.

¹³⁴ Grundlegende Impulse für die Gründung der Kestner-Gesellschaft gingen in erster Linie vom Direktor des Kestner-Museums und der Deutschen Galerie Dr. Brinkmann aus. Gemeinsam mit seinem Assistenten Dr. Paul Küppers, mit dem Direktor der Kunstgewerbeschule, von Debschitz, sowie mit den Herren Oppenheimer und Passmann wurde die Kestner-Gesellschaft ins Leben gerufen. Ziel ihres Wirkens: die Kestner-Gesellschaft will, so Küppers, "in Hannover alle zerstreuten Kräfte sammeln und dem, was neu entsteht auf künstlerischem Gebiet die Möglichkeit geben, sich Geltung zu verschaffen; dabei soll der Begriff Kunst im weiteren Sinne außer der rein bildenden Kunst auch Kunstgewerbe umfassen. Die Kestner-Gesellschaft will aber andererseits dem hannoverschen Kunstleben neue Anregungen von außen zuführen; sie will durch ständig wechselndes Ausstellen von älteren und neueren Werken und durch Auflegen des literarischen Materials die kunstliebenden Kreise andauernd unterrichten über das reiche und vielseitige Kunstleben im weiteren Vaterland. Die Kestner-Gesellschaft beabsichtigt ferner in ihren Räumen gelegentlich aus dem reichen Privatbesitz der Stadt auszustellen, um auch dadurch anregend und befruchtend auf weitere Kreise zu wirken." Küppers, 1917, S. 7.

innovatives Ausstellungsprogramm sorgte und dabei von interessierten und finanzkräftigen Mäzenen und Sammlern wie Hermann Bahlsen, Fritz Beindorff und Hermann Bode tatkräftig unterstützt wurde. (Berücksichtigt man die am Zustandekommen des Vereins beteiligten Personen, so muß davon ausgegangen werden, daß es sich bei der Gründung nicht um eine politisch revolutionär motivierte Aktion handelte.) Die Kestner-Gesellschaft sollte als Stätte für das künstlerische Leben fungieren, wo "die vielseitigen Probleme der Kunst in wechselnden Ausstellungen, Vorträgen und Führungen immer wieder von neuem zur Diskussion gestellt werden sollten. Alles, was neu entstand auf dem Gebiet der Kunst [...], sollte zu Wort kommen, und auch vor "problematischen, besonders zum Meinungsaustausch anregenden Erscheinungen" sollte nicht haltgemacht werden. Dieses kämpferisch anmutende Programm ist aus der damaligen Situation der Kunst und der Zeit zu verstehen, die die Abkehr vom bürgerlichen Leben, vom schönen Sein des Impressionismus brachte und der jungen Kunst des Expressionismus zum Durchbruch verhalf."¹³⁵ Mit anderen Worten: ihre eigentliche Bedeutung lag in der Förderung und Propagierung neuaufkommender Kunstbewegungen samt deren künstlerischen Vertreter, die schwer zu ringen hatten.¹³⁶

Als bewußter Kontrapunkt zum bereits 1832 gegründeten hannoverschen Kunstverein schloß sich am 5. Juni 1917 eine kleine Gruppe von hannoverschen Malern und Bildhauern zusammen, die von spätimpressionistischen bis abstrakten Stiltendenzen alles aufzeigten und in der Kestner-Gesellschaft einen Förderer fanden. Die sogenannte "Hannoversche Sezession"¹³⁷ bildete keine geschlossene Formation, ihre Künstler zeichneten sich nicht durch ein gleichmäßiges künstlerisches Niveau aus, vielmehr orientierten sie sich an neuen, ungewohnten Richtungen und waren sich einig in ihrer hoffnungslosen Opposition gegen die herrschenden konventionellen Kunstauffassungen.¹³⁸ 1918 erfolgte die erste gemeinsame Ausstellung der Sezessionisten. Programmatisch wurde dazu erklärt: "Wir wollten in unserer

¹³⁵ Mosel, 1959, S. 116.

¹³⁶ Emil Nolde präsentierte in der Kestner-Gesellschaft seine erste Bilderausstellung. 1919/20 stellten Paul Klee und Lyonel Feininger in den Räumlichkeiten der Kestner-Gesellschaft aus, 1922/23 Laszlo Moholy-Nagy und 1924 sprach dort Wassily Kandinsky über abstrakte Kunst.

¹³⁷ Die Sezession war die älteste Künstlervereinigung in Hannover. Sie bestand von 1917 bis 1931.

¹³⁸ Vgl. Seiler, 1976, S. 9.

Ausstellung hannoversche Künstler zeigen, daß auch in Hannover sich der erhabene und glühende Wille manifestiert, die Kunst eine Neuwerdung, eine Reinigung, eine Befreiung erleben zu lassen; sie, die sich wieder auf sich selbst besinnt, aufzubauen aus der Enge und Gebundenheit als das steil leuchtende Ideal, das seinen Glanz ausstrahlt in unsere hingerissenen Herzen. Unsere Versuche sollten dokumentieren, daß auch in Hannover Künstler um die Eroberung des neuen Lebensgefühls stark bemüht sind, daß Hannover unter den Städten Deutschlands nicht länger hintenanstehen will in der Kunst."¹³⁹ Zu den Mitgliedern dieser Vereinigung zählten Künstler wie Burger-Mühlfeld¹⁴⁰, Heitmüller¹⁴¹, Schwitters, Dörries, Gleichmann und auch Buchartz.

Der Kunstverein verhielt sich der Sezession gegenüber ablehnend. Heydorn berichtet, daß seit der Gründung der Sezession Bilder ihrer Mitglieder weder in der großen Frühjahrs - noch in den Herbstausstellungen Hannoverscher Künstler im Kunstverein präsentiert wurden.¹⁴² Zu einer Annäherung zwischen beiden kam es erst im Laufe der zwanziger Jahre, als sich generell im offiziellen Kunstleben eine größere Toleranz gegenüber den verschiedenen Stilrichtungen und deren Respektierung einstellte. Parallel zu der Anerkennung der Kestner-Gesellschaft erfolgte auch die der hannoverschen Sezession.

Alexander Dorner, der Leiter des Provinzialmuseums in Hannover hatte an der Durchsetzung der modernen Kunst in Hannover einen ebenfalls nicht zu unterschätzenden Einfluß. Seine Ankaufspolitik zeugte von Bedächtigkeit bei gleichzeitiger Experimentierfreudigkeit. Regelrecht systematisch kaufte er Gegenwartskunst an, so daß 1924 zum ersten Mal überhaupt ein Gemälde von Piet Mondrian in die Sammlung eines öffentlichen Institutes gelangte. Zwei Jahre später beauftragte Dorner den russischen Konstruktivisten El Lissitzky mit der Gestaltung

¹³⁹ Plünnecke im Katalog-Vorwort zur Ausstellung hannoverscher Künstler in der Kestner-Gesellschaft, 1917, o.S.

¹⁴⁰ Die zu dieser Zeit entstandenen Werke von Burger-Mühlfeld lehnten sich an den Orphismus Robert Delaunays an und wurden 1923 in der "Sturm"-Galerie Herwarth Waldens in Berlin ausgestellt.

¹⁴¹ Nach anfänglicher aufgelockerter impressionistischer Malweise gelangte Heitmüller frühzeitig zu einer harten Realistik, die später nicht ohne Einfluß auf die Künstler der Neuen Sachlichkeit in Hannover bleiben sollte.

¹⁴² Vgl. Heydorn, 1962, S. 107.

eines neuartigen Präsentationsraumes für die Kunst der Gegenwart; dieses Projekt wurde 1927 mit der Einrichtung des "Kabinetts der Abstrakten" abgeschlossen.¹⁴³

Als ein weiterer Ort, an dem moderne Kunst stets willkommen war, zeichnete sich die Galerie von Herbert von Garvens aus, der als "Galionsfigur des kunstsinnigen, mäzenatisch gesinnten hannoverschen Bürgertums" titulierte wurde. Drei Jahre lang - 1920 bis 1923 - bot die Galerie u.a. russische (z.B. Archipenko) und westeuropäische Kunst (z.B. Ensor, Baumeister, Kokoschka, Braque etc.) an und versuchte, ihrem Publikum asiatisches Kunstgewerbe näher zu bringen.¹⁴⁴

Inmitten des vielschichtigen künstlerischen Geschehens bildete sich eine erstaunlich homogene Gruppe der hannoverschen neusachlichen Maler - bestehend aus Grethe Jürgens, Gerta Overbeck, Ernst Thoms, Erich Wegner, Hans Mertens und Friedrich Busack - heraus. Weil sie angeblich als zu wenig innovativ, aber statt dessen viel zu provinziell galt, wurde sie "nur" als Randerscheinung mitgetragen, aber nie ernstlich in das kulturelle Geschehen integriert. Georg Reinhardt bemerkt, daß gerade der Kunstverein und die Kestner-Gesellschaft der Kunst der Neuen Sachlichkeit wenig freundlich gesonnen waren.¹⁴⁵ "Zu lange verschloß man die Augen vor dem Neuen, zu lange wies man alles mißtrauisch von sich, was die ausgetretene, bequeme Landstraße des Gewohnten und Überlieferten verließ. Man maß alle Malerei an der Elle des einst so beliebten Kaulbach und freute sich an sorgfältig ausgeführten idyllischen Bildern, mit denen eingesessene Künstler ein kongeniales Publikum versorgten [...]."¹⁴⁶

In den Gründungsjahren sahen sich die Künstlergruppen und Vereine ständigen Vorwürfen ausgesetzt. Als "Leidensgenossen" unternahmen sie den gemeinsamen Versuch, in neue Richtungen vorzustoßen. Kampfgeist und Nonkonformismus verband sie und machte sie stark für ein Vorgehen gegen althergebrachte Kunstauffassungen.

¹⁴³ Dieses berühmte und frühe Environment von El Lissitzky befindet sich - im rekonstruierten Zustand - noch heute an seinem alten Platz im Landesmuseum in Hannover.

¹⁴⁴ 1923 erwies sich die Galerie als wirtschaftlich nicht mehr rentabel. Herbert von Garvens Absicht, seine Sammlung geschlossen dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln zu übergeben, schlug fehl. So wurde ein großer Teil seines Besitzes versteigert, ein anderer großer Teil dem Provinzialmuseum in Hannover als Leihgabe übermittelt, vgl. Ausst.-kat, Hannover, 1978, S. 114-115.

¹⁴⁵ Vgl. G. Reinhardt in: Ausst.-kat., Bonn, 1982, S. 36.

¹⁴⁶ Küppers in: Ausst.-kat., Hannover, 1962, S. 25.

Mit der Etablierung Hannovers als einer kulturellen Metropole fand die moderne Kunst offensichtlich eine Lobby innerhalb des liberalen städtischen Bürgertums. Allerdings stand diesem die alteingesessenen konservativen und ordnungsliebenden Bürger Hannovers gegenüber, die sich in Bezug auf moderne Kunst wenig aufgeschlossen und interessiert zeigten. Zwischen beiden herrschte keine friedliche Koexistenz, da es an Toleranz mangelte.¹⁴⁷

Ende der zwanziger Jahre kam es unter Druck der nationalsozialistischen Politik, die in Hannover bereits sehr früh Fuß fassen konnte, zum plötzlichen Abbruch der vielfältigen künstlerischen Aktivitäten. Mit der Machtübernahme Hitlers verfiel Hannover wieder in seinen Dornröschenschlaf, hielt von "provozierender" avantgardistischer Kunst Abstand und wandte sich einer eher angepaßteren Kunstrichtung zu.¹⁴⁸ Beispielsweise organisierte die Kestner-Gesellschaft 1933 eine Ausstellung unter dem bezeichnenden Titel "Neue Deutsche Romantik". Die sich sonst als Hochburg der modernen Kunst verstanden wissen wollende Gesellschaft knüpfte damit an eine Ausstellungskonzeption an, die seit 1929 von eher konservativen Kunstvereinen und Provinzmuseen betrieben wurde. Es waren der Kestner-Gesellschaft zwar keine deutschtömeleienden oder gar direkt faschistoiden Tendenzen zu unterstellen, so Michalski, "doch mehr als nur ein Hauch von Anpassung lag schon in der Luft."¹⁴⁹

¹⁴⁷ Nach Ansicht von Saldern gelang es der konservativen Abteilung, sich immer mehr in den Vordergrund zu drängen. "Das Pendel neigte sich hier eindeutig auf die Seite eines antisemitisch eingefärbten Illiberalismus provinziell-konservativ-aggressiver Prägung." Saldern, 1989, S. 20.

¹⁴⁸ Während 1928 die Hannoveraner mit 2,8% die Nationalsozialisten wählten, waren es zwei Jahre später bereits 20,7% und 1933 erlangte die Partei 40%, vgl. H. Reinhardt in: Ausst.-kat., Bonn, 1982, S. 9.

¹⁴⁹ Michalski, 1994, S. 195.

VII. Das Frühwerk von 1919 bis 1925

Das Hannover der zwanziger Jahre, die Inflationszeit und die daraus resultierenden politischen und sozialen Unruhen fungierten als Hintergrundkulisse und Motivfundus für Grethe Jürgens' Frühwerk. In zahlreichen farbigen und kleinformatigen Arbeiten, die in der Regel nicht vom Format 16 x 10 cm abweichen, stellte die Malerin ihre künstlerische Begabung unter Beweis.¹⁵⁰ Sie bediente sich der unterschiedlichsten technischen Ausdrucksmittel, wie der Gouache, der Zeichnung und des Aquarells, um das von ihr jeweils angestrebte malerische Ziel zu erreichen. Aus dem kleinen Format kann abgeleitet werden, daß es sich bei Grethe Jürgens' Atelier um ein entsprechend kleines gehandelt haben muß.¹⁵¹ Überwiegend spiegeln diese Arbeiten die Eindrücke wider, die Jürgens während Wanderungen, Fahrradtouren oder bei Besuchen von Cafés und Spelunken, Kabarettaufführungen und Volksfesten sowie von den verschiedenen Landschaften und ihren Menschen gewinnen konnte. Dabei kristallisierte sich anhand der zumeist rasch ausgeführt wirkenden Arbeiten Grethe Jürgens' künstlerisches Hauptinteresse heraus, das sich in der Darstellung von sogenannten gesellschaftlichen Außenseitern, wie z.B. Arbeitslosen oder Alkoholikern, in der Beschreibung der Kleinbürger oder des Proletariats äußerte. Mit der Schilderung der Leidtragenden der instabilen und katastrophalen politischen, wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse der Weimarer Republik näherte sich die Künstlerin bereits gegen Anfang der zwanziger Jahre dem Themenschwerpunkt der Neuen Sachlichkeit.¹⁵²

Grethe Jürgens' anthropozentrisches Frühwerk ist weitestgehend unbekannt. Von der kunstgeschichtlichen Forschung unbeachtet und stillschweigend übergangen, existiert bis heute keine wissenschaftliche Untersuchung zu den frühen Arbeiten der Malerin. Verwunderung löst diese Feststellung nicht aus, berücksichtigt man die Tatsache, daß

¹⁵⁰ Die Blätter entstammen einem kleinen Zeichenblock, den die Künstlerin nach Angaben ihrer Nichte, Frau Heide Jürgens-Hitz, ständig bei sich trug und bei jeder sich bietenden Gelegenheit hervorholte, um gewonnene Eindrücke von Menschen und Landschaften einzufangen und sofort auf das Papier zu bringen. Das Gespräch mit Fr. Jürgens-Hitz wurde am 11. März 1996 geführt.

¹⁵¹ Zu Beginn der zwanziger Jahre bewohnte die Künstlerin in der Feldstraße in Hannover eine Wohnung, die auf Grund ihrer geringen Größe von Jürgens den Beinamen "Hundestall" erhielt. Dort wurden bis zu ihrem Einzug zierliche britische Whippet-Hunde gezüchtet, vgl. H. Reinhardt in: Ausst.-kat., Bonn, 1982, S. 11.

¹⁵² Dieser Aspekt wird zu einem späteren Zeitpunkt ausführlich erläutert.

bisher noch keine eingehende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Grethe Jürgens' Hauptwerken der Neuen Sachlichkeit stattgefunden hat. 1976 verweist Harald Seiler in seiner Jürgens-Monographie auf die wichtigsten neusachlichen Gemälde der Künstlerin, allerdings - wie schon im Forschungsbericht erwähnt - geht Seiler nicht über ein Auflisten der Werke hinaus und läßt die frühen Arbeiten Grethe Jürgens' vollkommen außer acht.

Wird von Grethe Jürgens gesprochen, dann geschieht dies stets im Zusammenhang mit ihr als Malerin der Neuen Sachlichkeit. Denn als solche konnte sie sich einen Namen in der Kunstgeschichte machen. Doch obwohl dieser Sektor den wichtigsten und aussagekräftigsten Teil ihres Oeuvres ausfüllt, sollte die Bedeutung, die die frühen Zeichnungen, Aquarelle und Gouachen in ihrem Werk einnehmen, nicht unterschätzt werden.

Der Bonner Kunstverein leistete 1982 Pionierarbeit, als er sich im Rahmen einer Ausstellungsreihe von Künstlerinnen, die in den zwanziger Jahre ein "beachtliches Wort mitzureden hatten"¹⁵³, einem Teil der frühen Arbeiten Jürgens' widmete und diese in einer umfassenden Ausstellung der Öffentlichkeit vorführte. Der erwünschte Erfolg blieb aus. Ein Interesse für diese kleinformatischen Arbeiten war einzig bei einem Publikum zu vermerken, das sich ohnehin für die Kunst speziell von Frauen begeisterte. Als Gegenstand weiterer öffentlicher Ausstellungen kam das Frühwerk seitdem nicht mehr in Betracht¹⁵⁴, mit dem Resultat, daß ein wesentlicher Teil dieser Arbeiten noch nie publiziert wurde.

Die Beschäftigung mit Grethe Jürgens' Frühwerk warf zu Beginn der Analyse einige Probleme auf. Probleme, die zum einen darin wurzelten, daß sich die Anzahl der real vorhandenen kleinformatischen Arbeiten nicht konkret ermitteln ließ. Diese entstammten Zeichenblöcken, deren durchschnittliche Blätteranzahl heute nicht mehr zu eruieren ist. Zum anderen bestand eine weitere Schwierigkeit darin, daß vereinzelte

¹⁵³ Vgl. Jochimsen, 1982, S. 5. Ein Jahr zuvor präsentierte der Kunstverein in seinen Räumen Werke der Berliner Künstlerin Jeanne Mammen. Nach 1982 folgten Ausstellungen u.a. mit Arbeiten der Dresdener Künstlerin Lea Grundig.

¹⁵⁴ Ausnahmen bilden Verkaufsausstellungen, die überwiegend von Galerien und Auktionshäusern organisiert werden. Viele der kleinformatischen Arbeiten werden und wurden über diesen Weg veräußert und gelangten so zumeist in Privatbesitz. Meines Wissens ist keine der frühen Arbeiten im Besitz einer öffentlichen Sammlung.

Arbeiten unter den verschiedensten Titeln aufgeführt werden und es demzufolge geschehen kann, daß man von einer weit höheren Anzahl von Arbeiten ausgeht, als es letztendlich der Fall ist. Dieser Umstand ist auf den Fakt zurückzuführen, daß mit Ausnahme einiger weniger Arbeiten alle Titel von Kunsthistorikern und/oder von den jeweiligen Sammlern stammen.¹⁵⁵ Wobei sich der überwiegende Teil der Titel auf das Dargestellte bezieht, d.h. die Überschriften der kleinformatischen Arbeiten besitzen einen deskriptiven Charakter.

Das Frühwerk, das in den Studienjahren und den ersten Jahren der Berufstätigkeit 1919-1925 entstand, umfaßt ein thematisches Spektrum von Industriedarstellungen über Genreszenen zu Porträtdarstellungen und läßt sich in die folgenden verschiedenen Werkgruppen unterteilen:

- ⇒ Industriedarstellungen
- ⇒ Am Rande der Gesellschaft
- ⇒ Menschendarstellungen
- ⇒ Genreszenen
- ⇒ Häusliche Szenen
- ⇒ Mutter- und Kind Darstellungen

¹⁵⁵ Viele der 1982 ausgestellten Arbeiten besaßen bis zu diesem Zeitpunkt keinen Titel. Erst mit Erstellung des zur Exposition gehörenden Ausstellungskataloges erhielten die Blätter eine Überschrift.

VII. 1 Industriedarstellungen

Vor dem Hintergrund der ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkt einsetzenden Industrialisierung entstand Adolph von Menzels Gemälde "Eisenwalzwerk in Königshütte" von 1875. Als einer der wenigen Künstler des 19. Jahrhunderts erkannte er die zunächst als positiv und produktiv gewerteten Auswirkungen der fortschreitenden industriellen und technischen Erneuerungen. Begriffe wie Perfektion, Qualität und Funktionalität wurden mit Industrieanlagen in Verbindung gebracht und aus diesem Grund als abbildungswürdig empfunden.

Der anfänglichen Begeisterung und positiven Vorstellung von der Maschine als Symbol für Fortschritt, die für einen Großteil der Bevölkerung die Möglichkeit der Entlastung von schweren körperlichen Tätigkeiten beinhaltete, folgte nach dem Ersten Weltkrieg das Gefühl der Angst einer nicht mehr kontrollierbaren technischen Entwicklung, einer nicht mehr kontrollierbaren Welt gegenüberzustehen. "[...] denn die Grenzen und Auswirkungen dieser Entwicklung waren für sie (die Menschen, d. Verf.) unabsehbar geworden und hatten katastrophale Folgen gezeigt."¹⁵⁶ Der Einsatz fortschrittlichster technischer Maschinen wurde nicht mehr nur mit einem wirtschaftlich gewinnbringenden Ziel eingesetzt, sondern vor allem zur Herstellung und Perfektionierung von Kriegswaffen benutzt. Daß daraus eine gigantische Kriegszerstörungsmaschinerie erwuchs, an deren Ende es Millionen von Kriegsoffern und -verwundeten zu beklagen gab, wurde den meisten erst klar, als es zu spät war.

Die mit dem Ersten Weltkrieg in Verbindung stehenden gravierenden Umwälzungen der gesellschaftlichen, sozialen, politischen und kulturellen Situation führten zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Problematik der modernen Technik zu Beginn der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts.

Zum ersten Mal seit der Industrialisierung wurde das Thema Technik und Industrie Anfang der zwanziger Jahre - mit dem Aufkommen der neusachlichen Malerei - in größerem Umfang bildwürdig. Vor dem Hintergrund des industriellen Aufschwungs auf der einen Seite und dem Zerfall traditioneller gesellschaftlicher Verhältnisse auf der anderen Seite führte bei den einzelnen Künstlern und Künstlerinnen zu

¹⁵⁶ Funken, 1983, S. 27.

unterschiedlichen Bildergebnissen, "deren Inhalte zwischen Kulturpessimismus und Utopie, zwischen Resignation und Hoffnung schwankten."¹⁵⁷

Die Darstellung von Industrie und Technik, die in der Ikonographie der Kunst der zwanziger Jahre einen hohen Stellenwert einnimmt, spielt im Werk von Grethe Jürgens eine untergeordnete Rolle. 1922 setzte sie sich zum ersten Mal mit dieser Thematik künstlerisch auseinander. Es entstand die kleinformatige Arbeit "Industriegelände" (**Abb. 1**), ein Jahr später die Darstellung "Fabrikeingang" (**Abb. 2**). Beide Arbeiten sind durch ihre starke kompositionelle Ähnlichkeit charakterisiert. Im Bildvordergrund dieser Blätter stehen Menschen, die im Gegensatz zu der im Bildhintergrund imposant aufragenden Architekturkulisse von extrem geringer Körperstatur erscheinen. In "Industriegelände" nähert sich von links ein Mann, von Jürgens in groben Umrissen wiedergegeben. Er trägt eine dunkelblaue Jacke und eine Schirmmütze. Aus der entgegengesetzten Richtung kommend geht eine Frau mit einer ins Auge stechenden weißen und wadenlangen Schürze bekleidet auf den Eingangsbereich des Industriegeländes zu.

Der Blick des Betrachters wird über eine Straße in das Innere der industriellen Anlage geleitet, die hinter einem im Halbrund endenden Laternenpfahl umbiegt und an einer mit Kohle beladenen Werksbahn vorbeiführt. Fördertürme und Schornsteine im linken und ein Gebäudekomplex im rechten Teil des Bildes füllen den Bildhintergrund aus, der bis zu $\frac{3}{4}$ der gesamten Bildfläche einnimmt. Dem durch die dominierende vertikale Ausrichtung der Türme und Schornsteine gekennzeichneten Bild setzt Jürgens den Bildraum horizontal zerschneidende Stromkabel und eine Bogenlampe entgegen. Die Farbgebung ist überwiegend in dunklen Tönen gehalten. So bestehen die vorherrschenden Farbwerte aus Rot, Ocker und Grau in den verschiedenen Farbabstufungen. Der dunkle wolkenverhangene Himmel sowie das die Straße hellgelb reflektierende Licht der Straßenlaterne verweisen auf eine nächtliche Szenerie. Eine Uhr in der rechten oberen Bildhälfte zeigt 22.35 Uhr an.

In den architektonischen Details ist "Industriegelände" mit dem um ein Jahr jüngeren Werk "Fabrikeingang" kongruent. Unterschiede zwischen beiden Arbeiten lassen sich

¹⁵⁷ Bergius, 1981, S. 288.

einzig in der Anzahl der in den Bildern vorhandenen Personen, der Tageszeit sowie der sich daraus ergebenden differierenden Farbgebung der Bilder auffinden. Höchstwahrscheinlich ist das 1923 entstandene Aquarell "Fabrikeingang" als Pendant zum ein Jahr älteren "Industriegelände" zu verstehen.

In der Arbeit von 1923 nähert sich eine geschlechtlich nicht näher zu identifizierende Figur auf Kopf, Körper, Arme und Beine reduziert - links im Bild - einem "Fabrikeingang". Durch die Vormittagssonne - eine Uhr im rechten Bildmittelgrund zeigt 10.35 Uhr an - werden sowohl die Mauern im Vordergrund als auch die Straße hell erleuchtet und Stromleitungen sowie Baugerüste gegen den Himmel abgezeichnet. Die flache und matte Auftragung der hellen Komplementärfarben verdeutlicht, daß es sich um einen sonnigen Tag mit einem strahlendblauen Himmel handelt.

"Industriegelände" und "Fabrikeingang" gehören zu Jürgens' Frühwerken, die sich mit der Schilderung der Alltagswelt befassen.¹⁵⁸

Mit dem Einzug der Industrie ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wuchs Hannover bis zum Beginn der zwanziger Jahre zu einer der führenden deutschen Industrie- und Handelsstädte heran. Neben Industriebetrieben wie "Continental" (Gummiindustrie) oder "Hanomag" (Eisen- und Maschinenindustrie), die bis zur einsetzenden Inflationszeit 1921/22 für einen konjunkturellen Aufschwung sorgten, entwickelten sich neue aufstrebende Industriezweige.¹⁵⁹ Industrieanlagen gehörten zum täglichen Anblick in Hannover.

Jürgens reduziert die Figuren auf beiden Aquarellen auf wenige körperliche Merkmale, ikonenhaft vereinfacht werden sie wiedergegeben. Ihre Darstellungen von Menschen beziehen sich nicht auf eine bestimmte Person. Sie erscheinen wie durch Zufall ins Bild geraten oder werden wie der Mann in "Industriegelände" näher definiert, indem er mit den typischen Insignien eines Arbeiters - blaue Jacke und

¹⁵⁸ Nähere Informationen, um welche Arten von industriellen Anlagen es sich handelt und wo diese konkret zu finden sind, bringt Jürgens nicht bei. Da sich die Malerin während der Jahre 1922/23 überwiegend in Hannover aufhielt, ist davon auszugehen, daß sich beide Blätter auf hannoversche Industrieanlagen beziehen. Anscheinend geht es Jürgens nicht um die Darstellung einer konkreten Anlage als vielmehr um die Abbildung einer Fabrikanlage im allgemeinen.

¹⁵⁹ Zur industriellen Entwicklung Hannovers siehe Theodor Lessing, 1995, S. 51ff.

Schirmmütze - bekleidet ist.¹⁶⁰ Jürgens' Figuren sind entindividualisiert, und es spielt keine Rolle, wer sie sind und welche Funktion sie im industriellen Betrieb einnehmen. Sie werden von Jürgens mit minimalen anatomischen Erkennungsmerkmalen als solche zu erkennen gegeben; ebenso verhält es sich mit der Darstellung von architektonischen Gebäuden. Der Künstlerin geht es nicht so sehr um die Abbildung der ästhetischen Qualitäten der Gebäude und Fassaden, als vielmehr darum, mit wenigen schlichten Abbreviationen ein Industriebild zu konstruieren.

Die Malerin benutzte die Figuren als Verbindungsglied, als Schilderung der unsichtbaren Abhängigkeit zwischen Mensch und Fabrik. Der Mensch im Bild ist vorhanden, um das Funktionieren der Technik, der Industrie zu gewährleisten. Obwohl der Mensch nicht in der Fabrik bei seiner Arbeit gezeigt wird, wird er assoziativ mit ihr verbunden und projizierbar als Rädchen im Getriebe einer monomanen Industrieszenarie aus Stahl und Eisen gedacht. Erinnerungen an Charlie Chaplins Film "Modern Times" (1936) werden wachgerufen. Franz W. Seiwert, der zu der Kölner Künstlergruppe "Die Progressiven" gehörte, bezeichnete die Personen, die im Zusammenhang mit der Industrie stehen und offensichtlich ihrer Persönlichkeit beraubt wurden als ausgebeutetes "Menschenmaterial".¹⁶¹

Durch die Gegenüberstellung der unterschiedlichen Größenverhältnisse von Mensch und Fabrik wird ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen beiden erzeugt und evoziert die Vorstellung beim Betrachter, daß nicht der Mensch es ist, der die Technik beherrscht, vielmehr verkehrt es sich ins Gegenteil: der Mensch wird in zunehmenden Maße von der Technik vereinnahmt. Schmied drückt es folgendermaßen aus: "Die Einstellung zu ihren Erfindungen ist nicht die des Ingenieurs und Konstrukteurs, der sie erdenkt, entwirft und baut, sondern die des Opfers, das ihnen preisgegeben ist, [...]".¹⁶² Der Mensch scheint im Schatten der übermächtigen Industrieanlage zu stehen, im Schatten von Funktion und Profit. Jürgens' Studienkollegin und Freundin Gerta Overbeck schreibt in dem Aufsatz "Industriebilder" von 1932: "Der Mensch ist nur ein

¹⁶⁰ In der Kunst der zwanziger Jahre werden Arbeiter meistens durch ihr äußeres Erscheinungsbild als Arbeiter gekennzeichnet. Bei Otto Griebels "Der Arbeitslose" von 1921 ist es die in einer dunklen Anzugskombination gekleidete männliche Figur mit der für einen Arbeiter typischen Schiffermütze. In George Grosz' "Grauer Tag" von 1921 erscheint eine in grau angezogene Person am linken Rand im Bildmittelgrund, die ebenfalls mit einer Schiffermütze bekleidet ist und zusätzlich noch eine Schippe, als Zeichen der (körperlichen) Arbeit über ihre rechte Schulter trägt.

¹⁶¹ Seiwert, 1978, S. 22.

¹⁶² Schmied, 1977, S. 167.

ganz unbedeutendes Etwas, auf das keine Rücksicht genommen zu werden braucht."¹⁶³ Dementsprechend wenig Bedeutung mißt sie der Darstellung von Menschen in ihren Arbeiten zu. In "Stahlwerk" von 1925 erscheint eine schwarze Figur im Bildvordergrund, die von der Übermächtigkeit der Industrieanlage geradezu überschattet wird. In "Hüttenwerk" aus dem Jahr 1924 spart Overbeck den Menschen vollkommen aus und rückt die Anlage in den zentralen Mittelpunkt.

Aspekte einer kritischen Auseinandersetzung mit der ständig fortschreitenden Technisierung und Industrialisierung, das Aufdecken der schonungslosen Realität, der Ursachen von Not und Armut, wie sie bei George Grosz' "Grauer Tag" von 1921 oder Georg Scholz' "Zeitungsträger" aus dem Jahr 1921 unter anderem durch die Gegenüberstellung von Reich und Arm, Ausbeuter und Ausgebeutete, Kriegsgewinner und Kriegsverlierer verdeutlicht werden oder die "Drei Invaliden" von Heinrich Hoerle aus dem 1930, die entindividualisiert, zu Maschinenmännern mutiert sind, sind bei Jürgens nicht auszumachen.¹⁶⁴ Grethe Jürgens Augenmerk richtet sich einzig und allein auf das sichtbare Erscheinungsbild von Industrieanlagen. Die Künstlerin schildert eine Situation so, wie sie sie zu diesem Zeitpunkt erlebt haben kann und sieht von einer Wertung ab. In der Art und Weise wie Jürgens industrielle Anlagen wiedergibt, stellt sich der Verdacht ein, daß sie es dem Betrachter freistellt, ob er die Fabriken als menschenverachtenden und umweltzerstörenden Fremdkörper auffaßt oder ob er sie als integralen Bestandteil des menschlichen Lebens und der Natur akzeptiert.

Im Gegensatz zu der Industriedarstellung des neusachlichen Künstlers Franz Radziwill "Der Wasserturm in Bremen" von 1932 z.B. lassen sich auf Jürgens Industriedarstellungen keine düsteren Wolken erblicken, die die Bilder mit einem unheilverkündenden Beigeschmack überschatten könnten. Ebenso wenig steigen Luft verpestende Rauchschwaden aus den Schornsteinen, wie sie im Gegensatz zu Jürgens bei Gustav Wunderwald "An der Lindower Straße (Berlin, N)" von 1927 zu sehen sind. Jürgens sieht in ihren industriellen Darstellungen von einer wertenden Kommentierung ab, ihre in die Höhe ragenden Schornsteine und der verdrahtete Himmel

¹⁶³ Overbeck, 1932, o.S.

¹⁶⁴ Grosz und Hoerle erkannten die Konsequenzen, die eine hochtechnisierte Arbeitswelt den Menschen bringen würde: monotone Fließbandarbeit, erhöhtes Unfallrisiko etc. und schlossen sich den Äußerungen des Dadaisten Hugo Balls an: "Man hat den Menschen mit Maschinen verwechselt." Ball, 1946, o.S.

sind zwar durchaus als ein Symbol des Fortschritts zu verstehen und zu werten, aber im Gegensatz zu Industriedarstellungen von Grossberg, Wunderwald u.s.w. dürfen die Schornsteine nicht als "Aussage, Kommentar zur Lage der Nation, zur Wirtschaft und Gesellschaft"¹⁶⁵ interpretiert werden. Bei der Wiedergabe sowohl von anatomischen als auch technischen Details agierte Jürgens ohne großes Engagement. Die Figuren wie die architektonischen Gebäude und Fassaden erscheinen in groben Umrissen und äußerst unscharf in der Darstellung. Grethe Jürgens wurde nicht in den "Bann" der technischen Entwicklungen gezogen, die die Zeit mit sich brachte, wie es der Fall bei Grossberg und auch Wunderwald gewesen war.

Der quantitativ geringe Anteil an Industriedarstellungen im Oeuvre Grethe Jürgens' legt den Schluß nahe, daß diese für die Künstlerin nicht von großem Interesse waren. Das Thema der Industriedarstellungen greift Jürgens in den Werken ab 1926 nicht mehr auf. Zwar spielen Darstellungen von Technik weiterhin eine Rolle, nehmen aber keine bestimmende Funktion ein; vielmehr nutzt Jürgens sie als Chiffre, als Symbol für Fortschritt. Industrialisierung versteht die Malerin fortan im weiter gefaßten Sinne, als ein Begriff, der auch die Beförderung von Rohstoffen, den Ausbau von Verkehrswegen, wie Gleisanlagen, Brücken und Binnenhäfen enthält¹⁶⁶ und der in Werken wie "Stellwerk" von 1926 (**Abb. 3**) oder "Bahnvorsteher", ein Jahr später entstanden (**Abb. 4**) verdeutlicht wird.

Signalanlagen, Stellwerke, Bahnübergänge u.s.w. versteht die Malerin als unpathetische Wiedergabe technischer Stätten, in denen der Mensch in versöhnter Koexistenz mit Fabrik und Maschine lebt. Speziell der Ausbau und die verkehrstechnische Expansion von Wegen für den Schienenverkehr nehmen extrem zu. Der Zug sowie die Straßenbahn avancieren zu einem der bevorzugten Transportmittel. In der bildenden Kunst finden sich Darstellungen von Zügen, Bahnstationen und Bahnwärtern z.B. bei Georg Scholz "Bahnwärterhaus" 1924 oder Gustav Wunderwald "Auf der Station (S- Bahnstation Spandau)" 1927 und auch bei dem hannoverschen Maler Friedrich Busack "Eisenbahnübergang" und "Bahnwärterhäuschen" beide aus dem Jahr 1929.

¹⁶⁵ Huster, 1990, S. 81.

¹⁶⁶ Vgl. Blanchebarbe, 1990, S. 44.

Grethe Jürgens kann als eine der wenigen Künstlerinnen der zwanziger Jahre betrachtet werden, die sich mit dem Sujet "Industriedarstellungen" auseinandergesetzt hat. Künstlerinnen, die sich mit diesem Thema beschäftigten, nutzten die Darstellung von Industrieanlagen, um im Zusammenhang mit diesen die Verelendung der Arbeiter vorzuführen; ihre darstellende Funktion reduzierte sich auf ein Kurzzeichen für den sozialen Mißstand. In der Malerei der Neuen Sachlichkeit ist die Industriedarstellung eine Domäne der männlichen Künstler. Kaum ein Maler unterließ es, sich mit dieser Thematik kritisch auseinanderzusetzen. Der Eindruck, daß es sich um ein männlich konnotiertes Thema handelt, ist naheliegend. Begründen läßt sich die Annahme damit, daß sich viele Männer auf Grund ihres Berufes mit technischen Erneuerungen tagtäglich konfrontiert sahen und ihnen der Umgang damit zur Gewohnheit wurde. Frauen dagegen waren überwiegend ans Haus, an die Familie gebunden und kamen von daher seltener mit technischen Erneuerungen in Berührung.

VII. 2 Am Rande der Gesellschaft

Augenfällig an Grethe Jürgens' Frühwerk ist die starke Gewichtung, die der Werkgruppe der gesellschaftlichen Randexistenzen zukommt. Menschen, die durch äußere Einflüsse oder persönliche Umstände an die Grenze des gesellschaftlichen Abseits manövriert wurden. Dazu gehören die für ihren Lebensunterhalt körperlich hart arbeitenden Personen, aber auch die oftmals von der Gesellschaft ausgeschlossenen Romas bzw. Sintis. Ihnen widmete Jürgens ihre Aufmerksamkeit. Sie erhob die Malerin zu ihrem Bildthema, machte sie bildwürdig. Als Randexistenzen hatten sie die Konsequenzen des verlorenen Krieges, der Reparationszahlungen, der Inflation und Massenarbeitslosigkeit zu tragen. Sie waren die Opfer und Leidtragenden der Nachkriegszeit. Politisch links orientierte Künstler der zwanziger Jahre, wie Grosz, Dix oder Schlichter, beschäftigten sich intensiv mit der Darstellung von Personen, die als die Ausgebeuteten der Gesellschaft angesehen wurden. Indem sie sich dem einzelnen Menschen zuwandten, ihn in seiner armseligen Umwelt präsentierten, durchleuchteten sie zugleich die Zusammenhänge einer ganzen Epoche.¹⁶⁷ "Kaum je zuvor nahmen Künstlerinnen und Künstler so sehr Anteil an dem physischen und psychischen Zusammenbruch einer von den Erfahrungen des Krieges gezeichneten Wirklichkeit; kaum je zuvor verdichteten sie ihre Hoffnungen und Sehnsüchte, ihre Klagen, Anklagen, Resignationen und kalten Abrechnungen zu einer derart hart und klar formulierten Sprache auf Leinwand und Papier."¹⁶⁸

Grethe Jürgens' Studienjahre waren durch die sozialen und wirtschaftlichen Mißstände der zwanziger Jahre geprägt. Von den katastrophalen inflationären Auswirkungen berichteten 1923 junge Studentinnen: "Der Krieg hatte uns hinweggehoben über die Sorgen des Alltags. Jetzt standen sie vor uns, viel größer als in der Vorkriegszeit. Schwer faßten uns die Wogen der politischen Zersplitterung [...]. Und nun noch die häuslichen Sorgen. Alles verteuert, Wohnung um das drei- bis vierfache; Essen von 0,80M

¹⁶⁷ Es ist davon auszugehen, daß Grethe Jürgens vereinzelte sozialkritische Arbeiten von George Grosz und auch von Conrad Felixmüller bekannt waren. 1921 präsentierte die Kestner-Gesellschaft in Hannover eine Ausstellung mit den Arbeiten dieser beiden Maler, die die Künstlerin gesehen haben könnte. Die Kestner-Gesellschaft zeigte in ihrer 44. Ausstellung "Aquarelle Moderner Künstler. Gemälde von Conrad Felixmüller" sowohl sozialpolitische Arbeiten von Felixmüller als auch das bekannte Gemälde von Grosz "Deutschland, ein Wintermärchen" von 1918.

¹⁶⁸ Presler, 1992, S. 7.

Kriegsküche auf 3,00M im Durchschnitt [...]. Von Jahr zu Jahr wurde es schlimmer. 1918 reichte man in Tübingen als Studentin mit 450M im Semester [...], 1919 in Göttingen bei gleichen Verbrauchsverfahren mit 750M im Semester –1921-??"¹⁶⁹. Als angehende Malerin zu Beginn der zwanziger Jahre konnte Jürgens auf keine sorgenfreie Zukunft hoffen. Der Grund lag in dem ständigen Regierungswechsel der Weimarer Republik, der steil ansteigenden Teuerungsrate und der damit im Zusammenhang stehenden Massenarbeitslosigkeit verankert. Unter diesen Voraussetzungen die nötigen finanziellen Mittel für eine weitere Ausbildung an der Kunstgewerbeschule aufzubringen, rückte somit für Jürgens in eine unerreichbare Entfernung.¹⁷⁰ Aber dennoch, so berichtete Gerta Overbeck, waren Grethe Jürgens und ihre Kommilitonen von der Kunstgewerbeschule nicht von ihrem Vorhaben abzubringen. Sie zeigten sich fest von der Notwendigkeit und dem Durchsetzungsvermögen ihrer künstlerischen Formulierungen überzeugt.¹⁷¹

1922 sah sich Grethe Jürgens veranlaßt das Studium aufzugeben.¹⁷² Um ihre gewonnene Eigenständigkeit aufrechterhalten zu können, da, so Müller-Piper, "eine Flucht in die "finanzielle Geborgenheit" einer Ehe"¹⁷³ scheinbar nicht in Betracht gezogen wurde, nahm Jürgens eine Stelle als Reklamezeichnerin bei der Hackethal Draht- und Kabelwerke AG in Hannover an, wo sie jahrelang für die Werbeabteilung arbeitete und Kabel, Kabelquerschnitte etc. zeichnete.¹⁷⁴ In diesem Zusammenhang

¹⁶⁹ E.P. cand. phil., 1921/22, S. 108.

¹⁷⁰ Es ist fraglich, ob Jürgens um 1922 weiterhin von ihren Eltern finanziell unterstützt wurde. Sollte dies der Fall gewesen sein, so muß es sich um einen geringen Betrag gehandelt haben. Denn es ist davon auszugehen, daß der Vater als Beamter für den Lebensunterhalt und die Ausbildung sowohl der Tochter als auch der Söhne nicht ausreichend Sorgen tragen konnte.

¹⁷¹ Vgl. Overbeck in H. Reinhardt, 1979, S. 227.

¹⁷² Interessanterweise absolvierten viele neusachliche Maler nur für eine kurze Zeit ein akademisches Studium, z.B. Christian Schad. Mitunter lag es an den teilweise antiquierten Lehrinhalten und -methoden der Akademieprofessoren. Bei anderen wiederum mangelte es an Geld für die Ausbildung, andere konnten und wollten sich nicht dem Diktat der Akademie unterordnen, mit dem Resultat, daß sie sich autodidaktisch weiterbildeten.

¹⁷³ Müller-Piper, 1990, S. 189. Interessanterweise wird der Aspekt "finanzielle Unabhängigkeit" bei Künstlerinnen sehr oft in Verbindung mit der Institution Ehe diskutiert; ist aber nie Gegenstand der Diskussion bei finanziell schlechter gestellten Künstlern.

¹⁷⁴ "Dort habe ich mir auch den Anspruch auf meine heutige Rente erarbeitet", vgl. Jürgens in einem Interview mit G. und H. Reinhardt, 1981, S. 13. Auf Vermittlung von Jürgens' Lehrer Fritz Burger-Mühlfeld erhielt die Malerin die Stelle bei der 1900 gegründeten Hackethal Draht- und Kabelwerke AG. Der Sitz des Unternehmens befand sich an der Stader Landstraße, im nördlichen Einzugsgebiet Hannovers gelegen. Im wesentlichen produzierte die Firma die für die Stromübertragung notwendigen Leitungsmaterialien. Als besonders vorbildlich galten bereits zu diesem Zeitpunkt Hackethals sozialen Einrichtungen für die mehreren tausend Beschäftigten, vgl. H. Reinhardt, 1980, S. 31, Anm. 8. Noch vor ihrem Job bei Hackethal soll Jürgens bei einem Architekten gearbeitet haben. Allerdings führt Müller-Piper für ihre Behauptung keinen Nachweis an, vgl. Müller-Piper, 1990, S. 189.

berichtet Sobe, daß Jürgens ihren Beruf als Werbegraphikerin mit Lust und Erfolg ausübte und sich Jürgens' Eltern um das finanzielle Wohl ihrer Tochter keine Sorgen mehr zu machen brauchten. Auf dieses Thema in späteren Jahren angesprochen, fügte die Künstlerin hinzu: "Aber was heißt schon gut verdienen. Es war die Zeit der Inflation. Man konnte mit dem Geld nichts anfangen. Immer, wenn ich in meinem Leben mal gut verdient habe - ob während der Inflation oder später im Krieg -, konnte man für das Geld nichts kaufen."¹⁷⁵

Unter Berücksichtigung der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Situation der zwanziger Jahre und der Lebensumstände der Künstlerin erscheint es verständlich, daß der soziale Aspekt in ihrem künstlerischen Schaffen intensiv in den Vordergrund trat. Ihre eigene Armut, ihr Leben am Rande des Existenzminimums öffneten Jürgens die Augen für das Elend und die bedrückende Not der kleinen Leute, der Arbeiter. Mit ihnen eng verbunden, fühlte sie sich als Bestandteil des Proletariermilieus.

In knappen Momentaufnahmen, denen ein skizzenhafter Protokollcharakter innewohnt, schildert die Malerin hart arbeitende Menschen. In "Kiepenmann"¹⁷⁶ (**Abb. 5**) von 1922 präsentiert Jürgens eine männliche Figur in Rückenansicht. Mit einer schwarzen Mütze und Jacke sowie einer dunkelgrauen Hose bekleidet, transportiert der Mann zwei aufeinandergestapelte Körbe auf seinem Rücken.¹⁷⁷ Zwar läßt sich der Inhalt nicht ermitteln, es muß sich aber um eine schwere Last handeln, wovon die nach vorn gebeugte Körperhaltung des Mannes spricht. Seine linke Hand hält er auf dem Rücken und stützt mit ihr die schweren Körbe. Mit seiner rechten Hand lehnt er sich auf seinen Gehstock. Die Straße, die er zu Fuß abschreitet, ist menschenleer und erscheint sehr trostlos. Ein paar einzelne Häuser links und rechts umrahmen die Straße. Querverlaufende Stromleitungen bzw. Telegrafmasten im oberen Drittel des Bildes durchschneiden den vertikal ausgerichteten Bildraum, wie schon in "Industriegelände" (**Abb. 1**) und "Fabrikeingang" (**Abb. 2**) zu beobachten.

¹⁷⁵ Jürgens in einem Interview mit Sobe, 1972, o.S.

¹⁷⁶ Der Titel der Arbeit stammt nicht von der Künstlerin. Der Ausdruck "Kiepenmann" kommt aus dem Norddeutschen. "Kiepe" bedeutet Rückentragkorb.

¹⁷⁷ Das Motiv des Kohlenträgers kommt in der Malerei sowie Photographie der Neuen Sachlichkeit verstärkt vor, z.B. August Sander "Berliner Kohlenträger", eine Photographie aus dem Jahr 1929 oder Leo Breuer "Der Kohlenmann", 1931 entstanden.

Im Bildmittelpunkt der Arbeit steht der dem Bild den Titel gebende "Kiepenmann". Signifikant für die kleinformatischen Arbeiten Jürgens ist die Konzentration auf die Darstellung einer Person - zumeist als Ganzfigur wiedergegeben -, die von der Künstlerin in eine für sie typische Situation ins Bild gerückt wird, den gesamten Bildraum ausfüllt und somit eine bildbeherrschende Position einnimmt, so auch in den 1922 entstandenen Werken "Straßenarbeiter" (**Abb. 6**), "Wermutbruder" (**Abb. 7**), "Mann mit Mütze und Brot" (**Abb. 8**) und "Männliche Figur mit Brille" (**Abb. 9**). Der Bildhintergrund, vor dem die jeweiligen Personen agieren, wird entweder nur schemenhaft angedeutet oder gibt sich als karge Architekturkulisse zu erkennen. Durch das Tragen der dunklen Arbeiterkleidung kennzeichnet Jürgens den "Kiepenmann" als (Stell)Vertreter einer bestimmten sozialen Schicht. Auf Grund der Zuordnung von genau festgelegten Gegenständen und Attributen, wie die rein funktionelle und pragmatische Kleidung oder die den "Kiepenmann" näher definierenden Tragekörbe, stilisiert Jürgens einen bewußten Figurentypus, den des Arbeiters. Wie die ebenfalls 1922 entstandenen Werke der Künstlerin "Arbeiter mit Essenstopf" (**Abb. 10**), "Straßenarbeiter" (**Abb. 6**) und "Mann mit Mütze und Brot" (**Abb. 8**) veranschaulichen, formulierte Grethe Jürgens Typen des Arbeiters und Armen, die immer als solche zu identifizieren sind.

Grethe Jürgens' "Wunsch zu gestalten", so Harald Seiler, "ist nie an Sensationen geknüpft."¹⁷⁸ Vielmehr sind es die alltäglichen Lebenssituationen ihrer Zeitgenossen, die sie wiedergibt: der von der schweren Last der Körbe nach vorne gebeugte Mann in "Kiepenmann" (**Abb. 5**) oder der vom Feld zurückkehrende Mann mit dem heubeladenen Pferdewagen in "Erntewagen" (**Abb. 11**).

Anhand der Darstellung eines konkret identifizierbaren Individuums, wie der sich auf einen Gehstock stützende Mann, führt Jürgens dem Betrachter die Begleitumstände eines physisch schwer arbeitenden Mannes vor Augen. Die individuelle Gestalt wird als Einzelschicksal zu erkennen gegeben und als solche ins Bild gerückt. In dieser Position fungiert sie als zeittypischer Vertreter einer sozial benachteiligten Schicht.

¹⁷⁸ Seiler, 1976, S. 25

Die Betroffenen der prekären gesellschaftlichen Situation der zwanziger Jahre wie "Wermutbruder"¹⁷⁹ (**Abb. 7**) oder "Mann mit Mütze und Brot"¹⁸⁰ (**Abb. 8**) stellen sich dem Betrachter herausfordernd entgegen. Sie treten, wie Buderer formuliert, nicht als Opfer in ein Gefüge von Ursache und Wirkung zurück.¹⁸¹

Grethe Jürgens Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex belegt unweigerlich ihre aufmerksame Anteilnahme an der vorherrschenden politischen und sozialen Realität der Weimarer Republik.

Auch wenn ihre Darstellungen von gesellschaftlichen Randexistenzen nicht so angriffslustig und aggressiv formuliert sind wie es beispielsweise bei Grosz, Scholz oder Schlichter der Fall ist, so spiegeln ihre Abbildungen doch auch sozial Benachteiligte dort wider, "wo ein gesellschaftsbezogenes Engagement gar nicht offenkundig intendiert ist."¹⁸²

Auf den ersten Blick verweigert Jürgens dem Betrachter eine allzu schnelle, voreilige Einordnung ihrer Arbeiten in einen vorgegebenen Kontext. Entgegen den Zeichnungen von Grosz, Schlichter und Scholz, deren beißende Ironie, Skepsis und visuelle Anklagen gegen die Weimarer Republik ganz offensichtlich zur Schau getragen werden, die den Menschen durch ihre Werke aufrütteln und auffordern wollen: „tu etwas, ändere etwas an deiner Situation“, läßt sich Jürgens sozialkritischer Kommentar erst auf den zweiten Blick ausmachen. Ihr geht es nicht um die Schilderung von Klassenunterschieden. Bei ihr sind es nicht die Motive, die das Bewegende einer sich sozial engagierten Kunst auszeichnen. Ihre Werke beklagen nicht die soziale Not, sie motivieren nicht, wie die vieler linkspolitischen Künstler ihrer Zeit, mit sozialen Motiven Angriffe auf eine heuchlerische bürgerliche Moral. Ihr lieferten Menschen ihrer unmittelbaren Umgebung den Maßstab für Menschlichkeit. Sachlich, beinahe emotionslos wirken ihre Arbeiten. 1932 schrieb Jürgens in der von ihr herausgegebenen Zeitschrift "Der Wachsbogen": "Es werden Arbeitslose, Landstreicher oder Bettler gemalt, aber nicht, weil es "interessante Typen" sind, auch nicht, weil man wie Käthe Kollwitz zum Beispiel an das soziale Gewissen und an das

¹⁷⁹ Als Wermutbruder werden alkoholabhängige und größtenteils auch obdachlose Personen bezeichnet.

¹⁸⁰ Auf Grund seiner Kleidung kann der abgebildete Mann der Gruppe der Arbeiter zugerechnet werden.

¹⁸¹ Vgl. Buderer, 1994, S. 121.

¹⁸² Buderer, 1994, S. 39.

Mitleid der Gesellschaft appellieren will, sondern weil man plötzlich sieht, daß in diesen Gestalten der stärkste Ausdruck unsrer Tage liegt."¹⁸³ Jochimsen äußert sich in diesem Zusammenhang und sie bezieht sich sowohl auf Jürgens als auch auf das Werk von Gerta Overbeck folgendermaßen: "Ihr Anliegen war es, die Zeit, in der sie lebten, über das Bild ins Bewußtsein zu bringen; ohne Anklage zwar, ohne Mitleid, ohne Appell oder Schuldzuweisung, aber auch nicht rein dokumentarisch, "neutral" im Sinne von unbeteiligt, sondern mit Wohlwollen, Sympathie und Verständnis für die kleinen Leute, so, als wolle man eher beruhigend als resignierend zum Ausdruck bringen: Das ist das Leben, Euer Leben."¹⁸⁴ Auf eine kurze Formel gebracht, könnte man sagen, daß für Grethe Jürgens ein ästhetisches Interesse im Vordergrund stand.

Eine offensichtliche Verbindung von Kunst und Politik im Hinblick auf eine Veränderung der Gesellschaft strebte Jürgens mit ihrer Kunst nicht an. Damit stand sie diametral dem gegenüber, was George Grosz mit seiner Kunst anstrebte. Er sah seine Malerei als Mittel für seine politische Zielsetzung: "Dem Arbeiter helfen, seine Unterdrückung und sein Leiden zu verstehen, ihn zwingen, sein Elend und seine Versklavung offen sich einzugestehen, Selbstbewußtsein in ihm zu wecken und zum Klassenkampf anzufeuern, das ist die Aufgabe der Kunst und ich diene dieser Aufgabe."¹⁸⁵ Indem Grethe Jürgens sich jedoch mit der Thematik der gesellschaftlichen Randfiguren befaßte, sie zum Bildgegenstand proklamierte, ihre Not aufzeigte, ergriff sie Partei, nahm sie auf eine eindeutig indirekte Art und Weise eine politische Position ein. Ihre fehlende Kritik hatte, wie Lange vermutete, nichts mit typisch weiblichen Tugenden wie Zurückhaltung, Bescheidenheit und Beherrschung des Gefühls zu tun.¹⁸⁶ Das von Gustav Schenk aufgestellte Postulat: "Die Tatsächlichkeit der Gegenstände soll nicht den Künstler meistern, sondern der Maler muß Gewalt über die Wirklichkeit bekommen"¹⁸⁷, hat Jürgens für sich in die Realität transformiert. Auch wenn sich ihre Arbeiten einer direkt lesbaren Kritik entziehen, sind sie jedoch das Produkt eines durchdachten politischen Kalküls.

¹⁸³ Jürgens in: "Der Wachsbogen", Heft 5/6, 31.01.1932, S. 8-10, hier S. 9.

¹⁸⁴ Jochimsen, 1982, S. 5.

¹⁸⁵ Grosz, 1928, 1977, S. 254.

¹⁸⁶ Vgl. Lange, 1979, o.S.

¹⁸⁷ Schenk in: "Der Wachsbogen", Heft 1, November 1931, S. 4.

"Kunst [...] in jedem entscheidenden Fall ist sie Parteinahme. Der Mensch ist bewußt in den Mittelpunkt der Kunst gestellt; er ist in ihr keine rechenschaftsfreie schrankenlose Erscheinung, sondern voller gesellschaftlicher Verantwortung. In diesem Sinne wird Kunst zur zielvollen Handlung."¹⁸⁸

Grethe Jürgens bezog nachdrücklich Position für eine Kunst, die den proletarischen Existenzen zgedacht war. Die Beobachtung ihrer Umgebung brachte sie mit einem Milieu in Berührung, das den Anstoß gab, bestimmte Themen mit Entschiedenheit immer wieder aufzugreifen.

In den Rahmen der Schilderung gesellschaftlicher Außenseiter gehören auch die Darstellungen von Sintis bzw. Romas. Diese Thematik betreffend existieren von Grethe Jürgens drei kleinformatige Arbeiten.

Zwei von ihnen zeigen Frauen mit ihren Kindern, wie das Aquarell "Zigeunerin" von 1922 (**Abb. 12**) und das ein Jahr später entstandene Blatt "Zigeunerin mit Kind" (**Abb. 13**) veranschaulichen. Beim Betrachten beider Arbeiten gewinnt man den Eindruck, daß es weniger um die Darstellung von Romas, als vielmehr um die Mutter-Kind-Darstellung geht.

In der bildenden Kunst erscheinen "Zigeuner"-Darstellungen relativ spät und meist ohne abwertende Haltung. Sich selbst als Roma, teilweise Sinti titulierend sind sie ein hauptsächlich in Europa seit dem 14./15. Jahrhundert als Nomadenstämme und -gruppen verbreitetes Volk indischen Ursprungs, zumeist mit eigener Sprache und eigenem Brauchtum. Mangelndes Verständnis für deren Sitten und Gebräuche sowie Vorurteile führten schon im 15. Jahrhundert, besonders aber im 16. Jahrhundert, zu den ersten Verfolgungen, deren Höhepunkt im Nationalsozialismus gipfelte. Seit den 1920er Jahren kommt verstärkt eine sozialkritische Sicht der Romas als die von der Gesellschaft Ausgestoßenen zur Geltung. Speziell dieser Aspekt kommt in Jürgens' Aquarell "Zigeunerin" von 1922 (**Abb. 12**) zum Ausdruck. Eine junge Frau, die dem Betrachter schräg nach rechts zugewandt ist, füllt mit ihrer Erscheinung fast den gesamten Bildvordergrund aus. Große mandelförmige Augen blicken auf etwas, das sich außerhalb des Bildraumes befindet und sich somit dem Blick des Betrachters

¹⁸⁸ Felixmüller, 1922, S. 313.

entzieht. Ihr leicht dunkler Teint weist auf die südländische Herkunft hin. Ein schlafendes Kleinkind, eingewickelt in eine karierte Decke, umklammert von hinten mit seinen Händen haltsuchend den Hals der Mutter. Es wird von der Frau auf dem linken Arm getragen. Beide - Mutter und Kind - stehen vor einem großen schwarzen Bretterzaun, der den Vorder- vom Hintergrund trennt. In der rechten oberen Bildhälfte fährt eine Straßenbahn, die links und rechts von Häuserzeilen eingefasst wird.

In extremer Nahansicht stellt Jürgens Mutter und Kind dem Betrachter gegenüber, man glaubt sie zum Greifen nahe. Doch gebieten die großen Hände mit den langgliedrigen Fingern vor einem zunahetreten Einhalt - schützend legen sie sich vor das Kind und wehren so einen eventuellen Übergriff ab. Mutter und Kind sind ganz bei sich, zwar den Blicken der Betrachter ausgesetzt, aber nicht mit ihnen Kontakt aufnehmend. Eng miteinander verbunden, bilden sie eine symbiotische Einheit und stellen eine Front gegen Außenstehende dar. Durch die Nahansicht erweckt die Mutter den Eindruck einer Mauer, die es einem unmöglich macht, an ihr vorbeizugelangen.

Die von der Mutter personifizierte Mauer wiederholt sich in der Darstellung des schwarzen Zaunes, dessen obere Enden in bedrohlich spitze Zacken zulaufen. Er markiert die Trennung der symbiotischen Mutter-Kind-Einheit von der Außenwelt, die Jürgens durch Häuser und Straßenbahn vertreten läßt. Ausgeschlossen und von der Gesellschaft isoliert, sind sie auf sich angewiesen. Die starke Konturierung der Personen betont nicht zuletzt noch einmal ihre Zusammengehörigkeit. Eine Zusammengehörigkeit, mit der auf Grund formaler Ähnlichkeiten eine bewußte Anlehnung an die Tradition von Mariendarstellungen assoziiert werden kann. In diesem Fall erinnert die Zweifigurenkonstellation an die Darstellung der Hodegetria, einer Halbfigur der Maria, die das Kind auf dem linken Arm trägt und mit der rechten Hand darauf verweist.¹⁸⁹

In dem 1923 entstandenen Aquarell "Zigeunerin mit Kind" (**Abb. 13**) verfährt die Malerin in ähnlicher Weise. Durch die auffallende Konturierung von Mutter und Kind werden sie als ein Ganzes verstanden. Die im Profil nach links gedrehte Frau füllt durch ihre kompakte Präsenz den gesamten Bildraum aus. Ein kleines Fenster, durch

¹⁸⁹ Das Bild der stehenden Maria mit dem Christuskind auf dem Arm fand bereits in der Frühzeit große Verbreitung und galt als ein Hauptthema der Ikonenmalerei, vgl. Keller, 1991, S. 397ff.

das wenig Licht ins Zimmer fällt, ist kaum auffällig und als einziges Verbindungsglied zur Außenwelt zu interpretieren. Die Figur erscheint in den Rahmen eingesperrt und durch die Enge des Raumes zur Bewegungslosigkeit gezwungen.

Wie in den zuvor aufgezeigten Darstellungen von gesellschaftlichen Randexistenzen geht es auch hier nicht um die Erbringung eines Erklärungsmodells für das soziale Elend und das Isoliertsein der Romas von der gesellschaftlichen Außenwelt. Anhand von singulären Erscheinungsmerkmalen - besonders deutlich wird dies in der Arbeit "Zigeunerin" von ca. 1925¹⁹⁰ (**Abb. 14**) -, wie die zumeist etwas vorgebeugte Körperhaltung, der verschlossene Gesichtsausdruck, die Kleidung und vor allem die Umgebung am eindringlichsten veranschaulichen, verweist Grethe Jürgens auf das potentiell beschwerliche Leben der Roma-Frauen.

Grethe Jürgens verzichtete auf eine eingehende Analyse von gesellschaftlichen Strukturverbindungen. "Wir wollten nicht an das Gewissen der Leute appellieren wie Käthe Kollwitz, und wir waren nicht so aggressiv wie viele Maler heute. Es ging darum, unsere Umwelt, die Leute in den Kneipen, auf der Straße, vor dem Arbeitsamt, zu zeigen."¹⁹¹ Während Thomas davon ausgeht, daß die stille, aber deswegen nicht minder effektive intellektuell-künstlerische Bewältigung beider Erfahrungsebenen die Malerin in die Lage versetzte, die politisch-soziale Wirklichkeit ebenso kritisch zu reflektieren¹⁹², wird oftmals auch der Ansatz vertreten, daß das Defizit an Aggressivität und an ausreichendem Durchblick gesellschaftspolitischer Kontexte dazu führte, daß Grethe Jürgens Werk, speziell das Frühwerk, ins Naive und Genrehafte abglitt. Grethe Jürgens mußte sich stets gegen das Vorurteil, sie sei eine Sonntagsmalerin, zur Wehr setzen. Lohkamp geht soweit zu behaupten, daß es sich bei den hannoverschen Malern insgesamt um Sonntagsmaler handelte. "Trotz fachlicher Ausbildung blieb die Malerei für sie Neben- und Freizeitbeschäftigung, denn alle Künstler waren berufstätig."¹⁹³ Leider berücksichtigt Lohkamp nicht den Aspekt, daß es auch Menschen bzw. Künstler gab, die für ihren Lebensunterhalt arbeiten gehen

¹⁹⁰ Es ist davon auszugehen, daß Jürgens dieses Blatt rückwirkend signierte und datierte. Ein Hinweis darauf bietet die Jahresbezeichnung "ca. 25". Hätte die Malerin das Blatt sofort nach seiner Beendigung datiert, hätte sie das konkrete Datum angeben können und wäre nicht auf einen Schätzwert angewiesen gewesen.

¹⁹¹ Jürgens zitiert nach Mylord, 1985, S. 25.

¹⁹² Vgl. Thomas, 1980, S. 69.

¹⁹³ Lohkamp, 1979, S. 207.

mußten. Selbst Hannah Höch mußte während ihres Studiums arbeiten gehen. Sie verdiente sich ihren Lebensunterhalt als Zeichnerin im Ullstein-Verlag. Doch im Gegensatz zu Jürgens wurde Höch niemals vorgeworfen, eine Sonntagsmalerin zu sein. Daß diese von Jürgens und auch Höch vollzogene praktisch-nüchterne Lebenseinstellung auch als Gegenpol zu ihrem intellektuellen Dasein verstanden werden konnte, wurde oftmals nicht ausreichend berücksichtigt.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Nur den wenigsten Künstlerinnen war es tatsächlich geglückt, sich ausgiebig ihrem künstlerischen Schaffen zu widmen, so z.B. Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz oder Renée Sintenis.

VII.3 Menschendarstellungen

Grethe Jürgens interessierte sich wie Otto Dix hauptsächlich für den Menschen, ihm widmete sie den größten Raum in ihrem künstlerischen Schaffen. In den Jahren 1922 bis 1925 entstanden zwei Selbstbildnisse sowie Porträts von ihren Malerkollegen Erich Wegner (**Abb. 15**) und Gerta Overbeck (**Abb. 19**), und auch das Bildnis einer Frau um 1925 (**Abb. 17**), das nicht näher titulierte ist. Bei der Auswahl der porträtierten Personen beschränkte sich Jürgens auf den engsten Freundes- und Bekanntenkreis. Nicht ohne Grund konzentrierte sich Jürgens auf diesen relativ homogenen Kreis. Zum einen ist dies auf ihre schlechte finanzielle Situation zurückzuführen; sie konnte sich beispielsweise keine professionellen Akademiemodelle leisten. Zum anderen war sie täglich von ihren Malerkollegen und Freunden umgeben, weshalb es nicht sehr erstaunlich ist, daß Jürgens sich hauptsächlich auf die Abbildung dieses Personenkreises konzentrierte. Wie die Selbstporträts und die Porträts ihrer Freunde veranschaulichen, konzentrierte sich die Malerin fast ausnahmslos auf die Wiedergabe des Kopfes und des Schulteransatzes.

Grethe Jürgens' Darstellung "Männlicher Kopf mit Pfeife" (**Abb. 15**), von der angenommen wird, daß sie ihren Studienkameraden Erich Wegner wiedergibt, entstand 1922.

Große, schlitzförmige Augen blicken aus dem leicht nach links geneigten Kopf am Betrachter vorbei. In seinem rechten Mundwinkel hält er eine Pfeife, aus der Tabakrauch aufsteigt.

Auffällig ist die Aufteilung der Gesichtspartien in einzelne, relativ großangelegte Farbflächen. Die linke, dunkle Gesichtshälfte des Mannes, die auch das Kinn miteinschließt und von Jürgens als tiefe Schattenzonen angelegt war, verleiht der Figur "eine eminente Wirkung".¹⁹⁵ Eine Wirkung, die durch das Zusammenspiel von schwarzer Gesichtshälfte und schmalen Augen etwas Geheimnisvolles bis Verschlagenes erhält. Ich möchte mich der Ansicht Reinhardt' anschließen, die in dem ikonenhaft gemahnenden Porträt Erich Wegners eine deutliche Anlehnung Jürgens' an Jawlensky sieht. Allerdings wird in ihren Ausführungen nicht ersichtlich, wie sie zu diesem Vergleich gelangte.¹⁹⁶ Daß es sich tatsächlich um ein Porträt Erich Wegners

¹⁹⁵ H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 12.

¹⁹⁶ Vgl. H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 12.

handelt, läßt eine zweite Arbeit aus dem Jahre 1929 (**Abb. 18**), auf dem Jürgens ihren Malerkollegen erneut mit einer Pfeife im Mundwinkel abbildet, vermuten. In diesem Falle handelt es sich dann bei dem Bildnis Wegners von 1922 um eine Vorzeichnung für das fünf Jahre später entstandene Werk.

Stilistisch läßt sich "Männlicher Kopf mit Pfeife" nicht konkret einordnen. Wie die meisten Arbeiten von Jürgens ist auch diese durch einen gewissen Stilpluralismus gekennzeichnet. Reinhardt weist darauf hin, daß gerade in der Porträtmalerei die uneinheitliche Stilsprache Jürgens' ersichtlich wird, die sich aus einer Mixtur aus spätexpressionistischen, konstruktivistischen und futuristischen Einflüssen zusammensetzt.¹⁹⁷

Eine Wiedererkennbarkeit, wie sie bei einem Porträt erwartet wird, ist bei Jürgens nicht von Belang. Die präzise Wiedergabe der Physiognomie, die die Identifikation einer Person voraussetzt, erscheint eher flächig und schemenhaft. Wäre dieses Blatt nicht mit dem Hinweis versehen, daß es sich vermutlich um Erich Wegner handelt, so wäre eine konkrete Identifizierung der Person vollkommen ausgeschlossen.

Im selben Jahr (1922) malte Jürgens ihr erstes Selbstporträt, das den Titel "Farbiger Frauenkopf" (**Abb. 16**) trägt.

Obwohl sich Jürgens in diesem Fall konkret an den vorgegebenen Bildgegenstand hält, überwiegt die formale Verwandtschaft zu "Männlicher Kopf mit Pfeife".

Grethe Jürgens gibt sich mit einem leicht ins Profil gewendeten Kopf wieder, der vor einem kurz angedeuteten und mit wenigen Strichen ausformulierten Hintergrund raumeinnehmend ins Bild gerückt ist. Das braune Haar trägt sie streng aus der Stirn frisiert, es bedeckt ihr rechtes Ohr. Ihre symmetrisch angelegten großen und mandelförmigen Augen blicken starr, ohne ein Anzeichen innerer Regung aus dem Bildraum, am Betrachter vorbei. Durch die dreieckige Form ihrer Augenbrauen werden ihre großen kontemplativen Augen nochmals akzentuiert. Die roten Lippen liegen fest aufeinander, so wirkt der Mund streng verschlossen. Von den Mundwinkeln aus ziehen sich zwei lange Falten bis zu den Nasenflügeln empor. Das stark farbige Gesicht und die braunen Haare werden von einem schwarzen Hintergrund eingerahmt und heben sich gleichzeitig von ihm ab.

¹⁹⁷ Vgl. H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 10.

Das mosaikartig zusammengefügte Gesicht hellt Jürgens durch die Einsetzung von kräftigen, leuchtenden Farben auf, die teilweise hart aufeinanderprallen.

Jürgens stellt sich nicht als Künstlerin mit Pinsel und Palette dar, vielmehr reiht sie ihr Selbstporträt in die Riege der Porträts ihrer Freunde und Bekannte ein. In der Darstellung ihrer eigenen Person isoliert sie sich aus ihrem sozialen Umfeld. Losgelöst von der Gesellschaft beschränkt sich Jürgens in der Abbildung ihrer Person auf das pure Dasein. Grethe Jürgens geht es in diesem Selbstbildnis nicht darum, auf sich als Künstlerin aufmerksam zu machen oder ihr Selbstverständnis als Malerin zum Ausdruck zu bringen. Vielmehr macht speziell diese Arbeit auf mich den Eindruck einer Studie, die im Kontext mit den Bildnissen "Männlicher Kopf mit Pfeife" (**Abb. 15**) und "Gerta Overbeck" (**Abb. 19**) entstanden ist.¹⁹⁸

Wesentliche Grundelemente von Jürgens Porträtmalerei lassen sich bereits an den genannten Bildern ablesen.

Ausgangspunkt ihrer Arbeit ist ein großflächiger und konsequent straff reduzierter Bildaufbau mit Betonung auf das Erkennbarbleiben der Konstruktion. Die Hervorhebung der zur Geometrisierung neigenden Konturen und Binnenzeichnungen sind weitere Merkmale¹⁹⁹, ebenso die durch Farbkontraste hervorgerufene Dynamisierung der Porträts.

Jürgens verzichtet auf die Ganzfigur, die eine stärkere räumliche Integration erfordert hätte, statt dessen beschränkt sie sich auf die Wiedergabe des Kopfes. Sie betont die Frontalität und den geschlossenen Umriß der abgebildeten Personen.

Auffällig an ihren Arbeiten ist, daß keiner der porträtierten Personen auch nur ansatzweise lächelt oder den Mund leicht geöffnet hat. Den Dargestellten fehlt jegliche Mimik und Gestik. Ihnen bleibt einzig ein erstarrter Gesichtsausdruck. Dem Betrachter wird auf diesem Weg eine Annäherung an den Dargestellten verweigert. Die Personen sind aus ihrem Alltag herausgelöst und von der Künstlerin in einen Umraum gesetzt, der keinen Anhaltspunkt zu der Person des Abgebildeten liefert. Jürgens verzichtet auf die Wiedergabe eines für den Dargestellten charakteristischen Agierens. Der Augenblick der Haltung des Porträtierten in Gestik, Mimik, Körperhaltung als auch

¹⁹⁸ Da das Zeichnen von Porträts bzw. Selbstporträts Gegenstand der Unterrichtsfächer Graphik bzw. der künstlerisch allgemeinbildenden Abteilung war, ist davon auszugehen, daß die genannten Porträts das Resultat der Auseinandersetzung mit dem Aufgabengebiet der Porträtmalerei darstellen.

¹⁹⁹ Vgl. Oellers, 1983, S. 12.

das Ausmaß an potentiellen Verhaltensweisen, nach denen die Porträtfigur ihrer charakteristischen Eigenart gemäß handeln könnte, bildet Jürgens nicht ab.

Indem Jürgens auf die Lokalisierung der abgebildeten Person in einer bestimmten Umgebung verzichtet, ihnen sämtliche Attribute verweigert, an Hand derer sie eventuell zu identifizieren wären, verwehrt die Künstlerin dem Betrachter den Zutritt zum Abgebildeten, nimmt ihm alle Hilfeleistungen. Aus ihrem gewohnten und natürlichen Lebenszusammenhang gelöst, sind sie vollkommen auf sich gestellt. Den Bezug, den sie zum Umraum einnehmen, der sie umfaßt, können sie allein als Bildraum ihrer körperhaften Präsenz in Anspruch nehmen.²⁰⁰

Ab Mitte der zwanziger Jahre fallen zwei wesentliche Veränderungen in Grethe Jürgens' Porträtmalerei auf. Zum einen ändert sich das Bildformat; es wird zunehmend größer, z.B. "Bildnis Gerta Overbeck" von 1925 (**Abb. 20**). Zum anderen experimentiert die Künstlerin mit den verschiedensten Techniken, wie das Porträt "Ohne Titel" ca. 1925 (**Abb. 17**) oder das undatierte "Selbstbildnis" (**Abb. 21**)²⁰¹ veranschaulichen, wobei dieses Experimentieren auch als Jürgens' Suche nach einem für sie adäquaten Ausdrucksmittel verstanden werden kann.

Eindeutig stehen diese Veränderungen auch im Zusammenhang mit Jürgens' Stelle bei den Draht- und Kabelwerken Hackethal. Die Stelle garantierte der Malerin ein geringes, aber gesichertes Einkommen, von dem sie sich die verschiedensten Malutensilien leisten konnte.

Mit dem Bildnis "Ohne Titel" (**Abb. 17**) um 1925²⁰² existiert ein Porträt, das aus dem gewohnten Rahmen der Porträts Grethe Jürgens' fällt. Nicht nur, daß es ins Auge sticht, weil es sich um das einzige Brustbildnis handelt, das bis um 1925 entstanden ist, es fällt vor allem wegen seiner Andersartigkeit des Modells auf. Jürgens scheint erstmals den relativ homogenen Kreis der abgebildeten Freunde und Bekannte zu

²⁰⁰ Vgl. Buderer, 1994, S. 180-181.

²⁰¹ An dieser Stelle muß erwähnt werden, daß es sich bei dieser Arbeit nicht um die erste Radierung Grethe Jürgens handelt. Bereits 1921 entstand die Radierung "Hafen", die sich in Privatbesitz befindet und von der keine Abbildung existiert. Im Laufe der Jahre beschäftigte sich die Künstlerin sporadisch immer wieder mit dieser Technik.

²⁰² Die Datierung um 1925 stammt nicht von Jürgens. Es ist anzunehmen, daß Johannes Jürgens, ihr Bruder und späterer Nachlaßverwalter, die Datierung kurz vor der Übergabe des Spätwerkes Jürgens' an das Sprengel Museum (April 1984) vorgenommen hat.

verlassen und Personen zu porträtieren, die nicht als jemand Bestimmtes zu identifizieren sind.

Nicht zuletzt spiegelt sich in den vielen Bildnissen, Selbstporträts und gegenseitigen Porträts das intensive freundschaftliche Verhältnis Grethe Jürgens' zu ihren Studienkollegen und Freunden wider. Daß es aus diesem Grund zu stilistischen Ähnlichkeiten zwischen vereinzeltten Arbeiten der hannoverschen Künstler kam, verwundert nicht.²⁰³

²⁰³ In der ersten Hälfte der zwanziger Jahre kam es zu einer intensiven Zusammenarbeit zwischen Grethe Jürgens und Gerta Overbeck, vgl. Kap.: Der Mensch im Mittelpunkt.

VII.4 Genreszenen

Zu dem Zeitpunkt, als die Genremalerei im 18./19. Jahrhundert eine genauere Begriffsdefinition bzw. -bestimmung erfuhr, konnte sie bereits auf eine lange Tradition zurückblicken.²⁰⁴

Die Genremalerei begann an Wichtigkeit zu gewinnen, als dazu übergegangen wurde, das alltägliche Verhalten der Menschen in einer bestimmten Umwelt konkreter zu inspizieren. Das Leben der Leute und deren Erfahrungen wurde in zustimmender oder ablehnender (meist moralisierender) Weise von einem Teil der Kunst festgehalten und verbildlicht. Dies führte zu einer vermehrt sachlicheren Aneignung des alltäglichen Daseins und der gesellschaftlichen Realität.

VII.4.1 Weitere alltägliche Existenzformen von Menschen oder Alltagsbeobachtungen

Im Frühwerk der Malerin Grethe Jürgens entstanden solche genrehaften Szenen in erhöhtem Maße in den Jahren 1922 bis 1923. In der Zeit danach lassen sich vereinzelte Arbeiten auffinden, allerdings im begrenzten Rahmen.

Personen, denen Grethe Jürgens auf der Straße, in Geschäften und Cafés sowie auf Jahrmärkten begegnete, Situationen, mit denen sie konfrontiert wurde, machte sie zum Gegenstand ihrer zahlreichen kleinformatigen Arbeiten.

In der Bleistiftarbeit "Ehepaar mit Hund" von 1922 (**Abb. 22**) schildert Jürgens ein bürgerlich aussehendes Paar mit Hund beim Spaziergang. In harmonischer Eintracht einen menschenleeren Weg entlanggehend, wird die angebliche Idylle von einer vorbeifahrenden Straßenbahn im Bildhintergrund gestört. Straßenbahn und Häuserzeile im Hintergrund legen die Vermutung nahe, daß es sich um eine Großstadtkulisse handelt. Der Fortschritt hält Einzug, und mit ihm wird die Idylle erheblich gestört.

²⁰⁴ Zur Tradition und zum Inhalt der Genremalerei, z.B. Brown, 1984 oder Ausst.-kat., Berlin, 1984.

Weniger ernsthaft, denn eher humorvoll und belustigend, erscheint die Arbeit "Mann mit Hund" (**Abb. 23**), ebenfalls von 1922. In Rückenansicht gibt Jürgens eine männliche Ganzfigur wieder, die einen Hund spazierenführt. Hund und Herrchen, beide von wohlgenährter Körperstatur, steuern geradewegs auf eine Bäckerei zu, für die sie auf Grund ihrer jeweiligen Leibesfülle als gelungene Werbung interpretiert werden können.²⁰⁵ In überspitzter Form wird die Wohlsituietheit des gutgekleideten Mannes dargestellt.

Mit der Arbeit "Zwei Paare" (1922) (**Abb. 24**) hält die Künstlerin eine Begegnung mit Menschen fest, mit denen sie in einem Restaurant zusammentraf.²⁰⁶

Mit "Bei Heinrich II" (1922) (**Abb. 25**) widmete Jürgens mehrere Blätter einem ehemaligen Lokal in der hannoverschen Altstadt. Szenen in schummrigen Kneipen oder billigen Gaststätten waren häufig Gegenstand von Grethe Jürgens' Frühwerk. Hier kam sie mit Menschen zusammen, die sich in einem Milieu bewegten, von dem sie ansonsten unberührt blieb. Es waren keine Orte, an denen sich vorwiegend intellektuelle Persönlichkeiten zu Gesprächen trafen, wie es im Romanischen Café in Berlin der zwanziger Jahre der Fall war.²⁰⁷ Hier traf man sich um preiswert zu essen, um sich je nach Jahreszeit aufzuwärmen oder zu erfrischen.

"Der Mittagstisch" (**Abb. 26**), eine Arbeit aus dem Jahr 1923, besticht in erster Linie durch die Ausarbeitung einzelner Details. Links im Bildvordergrund sitzt in einem Restaurant an einem mit einer weißen Decke gedeckten Tisch ein kahlköpfiger Mann. Unter seinem schwarzen Jackett trägt er ein orangefarbenes Hemd. Das, was sich auf

²⁰⁵ Vgl. H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 12.

²⁰⁶ Im Gegensatz zu Jürgens' Darstellung erweist sich Gerta Overbecks "Zwei Paare in einer Bar" von 1925 als bei weitem anzüglicher. Am rechten Bildrand befindet sich ein sich umarmendes und küssendes Pärchen. Die Frau, die mit dem Rücken zum Betrachter steht ist mit einem Mieder bekleidet und ihr Rock wird von der rechten Hand des Mannes leicht hochgezogen. Hinter dem Paar, von einem Vorhang versteckt, sitzt ebenfalls eine Frau, die ihren Rock bis über die Knie hochgezogen hat, so daß ihre Strümpfe und Strumpfbänder zu sehen sind. Inhaltlich kann diese Arbeit durchaus mit Werken von Jeanne Mammen oder auch Rudolf Schlichter verglichen werden.

²⁰⁷ Das Romanische Café lag in der Nähe der West-Berliner Gedächtniskirche. Während des Ersten Weltkrieges avancierte es zum zentralen Treffpunkt der Berliner Künstler und Intellektuellen, vgl. Whitford, 1987, S. 148. Morek schrieb in seinem "Führer durch das lasterhafte Berlin" über das Romanische Café: "Das Romanische Café ist die verkörperte Geschichte des zeitgenössischen Berliner Geisteslebens. Das Panorama der Gesichter, die man scheinbar willkürlich und tatsächlich doch nach seinem inneren Gesetz des Ortes bestimmten Gruppierungen zu sehen bekommt, ist eine lebendige Illustration zur künstlerischen Bewegung der Gegenwart." Morek, 1931, S. 34.

seinem Teller befand, hat er bereits verspeist. Vor sich hinstarrend, umklammert er mit seiner linken Hand die Tischkante, mit seiner rechten einen Bierkrug.

Interessant an diesem Blatt, dem die Kohlezeichnung "Figur unter Lampenschirm" von 1922 (**Abb. 27**) vorausgeht, ist der Widerspruch von vermeintlicher Stille durch die starren Augen, die ruhige und aufrechte Körperhaltung verursacht und die Singularität des Mannes im Raum mit den perspektivischen Widersprüchen sowie den zahlreichen Farbfeldern, die akkurat voneinander abgegrenzt werden.²⁰⁸ "Kantigkeit und Eckigkeit" dominieren das Bild und "werden zu den neu beherrschenden Stilprinzipien erklärt."²⁰⁹ Geometrische Figuren füllen das Bild aus, auf dem eine "Unverträglichkeit zahlreicher formaler Details" vorherrscht und "von der prinzipiellen Ablehnung der konventionellen Perspektive zugunsten einer freien Kompositionsmethode"²¹⁰ zeugt.

²⁰⁸ Vgl. H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 19.

²⁰⁹ H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 19.

²¹⁰ Seiler, 1976, S. 10.

VII.5 Häusliche Szenen

Gegenstand dieser Werkgruppe sind Abbildungen von Einzelpersonen "Kartoffelschälende Bäuerin" (**Abb. 28**) von 1922 und "Essende Frau" (**Abb. 29**) (1922) sowie Kleinfamilien "Familie am Tisch" (**Abb. 30**) von 1922, die sich in der Küche aufhalten oder am Küchentisch sitzen.

Die Küche, zumeist der Ort, wo sich auf Grund der engen wohnlichen Gegebenheiten das familiäre Leben hauptsächlich abspielte, fungiert bei diesen Abbildungen als Hintergrundkulisse für die Darstellung und Betonung des Milieuelends und der Bedürftigkeit des Personenkreises, der als die übermäßig große Zahl der Opfer der verheerenden Inflationsjahre der Weimarer Republik anzusehen ist.

Grethe Jürgens geht es in diesen Blättern nicht um die detailgenaue Schilderung der Hoffnungslosigkeit dieser Personen oder um die Verklärung der alten kartoffelschälenden Bäuerin (**Abb. 28**), deren ärmlicher Zustand offensichtlich ist.²¹¹ Auch vermeidet es die Künstlerin eine Atmosphäre von "Arme-Leute-Romantik" zu erzeugen oder eine liebevolle Hinwendung zur Frau aus dem Volk, wie bei Käthe Kollwitz oftmals zu beobachten, herzuleiten.

Die Figuren auf ihren Arbeiten haben das notwendigste zum Leben: ein Dach über dem Kopf und mindestens eine Mahlzeit pro Tag.

²¹¹ Das Bild der kartoffelschälenden Bäuerin ruft Assoziationen sowohl an "Die Kartoffeleesser" von van Gogh aus dem Jahr 1885 hervor als auch an van Goghs kartoffelschälende "Bäuerin, am Herdfeuer sitzend", 1885 entstanden.

VII.6 Mutter und Kind Darstellungen

Die in großer Zahl existierenden Schilderungen des symbiotischen Beieinanders von Mutter und Kind nehmen in der Kunst einen hohen Stellenwert ein. Jeweils zu allen Zeiten galt die Mutter-Kind-Darstellung als eines der motivisch und inhaltlich wandlungsfähigen ikonographischen Rahmenthemen, beginnend mit der Aufnahme der menschlichen Gestalt als Hauptgegenstand der bildenden Kunst. Oftmals wurden Mutter-Kind-Darstellungen mit religiösen Momenten versehen und erfuhren eine starke Überhöhung und Anbetung. Unter Einbeziehung des Proletariats in die Kunst, ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, erhielten diese Bilder eine nicht zu übersehende soziale Qualität.²¹²

Abbildungen, denen die Thematik Mutter und Kind zugrunde liegt, sind in geringer Anzahl und vor allem ausschließlich als Bestandteil von Jürgens' Frühwerk aufzufinden.²¹³

Die kleinen Arbeiten "Frau mit Kinderwagen" (**Abb. 31**), "Mutter mit Kind" (**Abb. 32**) und "Mutter mit Kind auf dem Schoß" (**Abb. 33**) - alle stammen aus dem Jahr 1922 - sind durch ihre bedrückende Atmosphäre, die die Umstände der Zeit mit sich bringen, gekennzeichnet. Die Mütter erscheinen müde, abgespannt (**Abb. 32**) oder in sich zusammengesunken (**Abb. 33**), wobei die Kinder stets in inniger Umarmung an den Körper der Mutter gepreßt werden.

Es lag nicht im Ansinnen der Künstlerin "idyllische, verklarte Berichte vom häuslichen Glück, sondern Bildformulierungen, in die der Ernst und die Schwere der zwanziger Jahre Eingang gefunden haben"²¹⁴, zu schildern. Reinhardt weist daraufhin, daß Jürgens im Gegensatz zu den "Kolleginnen der vorausgehenden Generationen das Terrain häuslicher Idylle, seelenvoller Mutter-Kind-Darstellungen [...] à la Mary Cassatt, Berthe Morisot, Paula Modersohn-Becker niemals betreten hat [...]"²¹⁵

²¹² Zur Tradition von Mutter und Kind-Darstellungen, vgl. auch Ausst.-kat., Oldenburg, 1989.

²¹³ Die Aussage von Gomm, daß Grethe Jürgens im Laufe ihres künstlerischen Schaffens immer wieder das Thema "Mutter-Kind" aufgegriffen hat, kann ich nicht bestätigen. In den Arbeiten ab 1926 finden sich keine reinen Mutter-Kind-Darstellungen, vielmehr sind sie zumeist Teil eines Gesamtwerkes, z.B. "Zuschauer im Vorstadtzirkus" von 1931 (**Abb. 34**).

²¹⁴ H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 14.

²¹⁵ Vgl. H. Reinhardt in einem bisher unveröffentlichtem Manuskript zur Eröffnungsrede der Bonner Ausstellungseröffnung "Grethe Jürgens - Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre", 1982, S. 4, vgl. Dok.: 2.

Eindeutig stellt sich Jürgens damit in den krassen Gegensatz zu den Mutter und Kind Darstellungen von Georg Schrimpf. Seine Arbeit "Mutter und Kind" von 1923 scheint der Realität enthoben und außerhalb jeglichen Zeitempfindens. Mutter und Kind quellen von emotionaler Ausgeglichenheit, von Ruhe und träumerischer Selbstversunkenheit über, eine beinahe überirdische Beziehung.

Grethe Jürgens verläßt den Bereich der traditionell romantisch-sentimentalen bis zu rührselig reichenden Mutter und Kind Darstellungen und widmet sich der Wiedergabe der Wirklichkeit, sie bemüht sich um Abbilder der Wirklichkeit.

VII.7 Zusammenfassung

Grethe Jürgens' Frühwerk, aufgeteilt in verschiedene Werkgruppen, war weder für die Öffentlichkeit gedacht noch für eine bestimmte Käuferschicht konzipiert, an Ausstellungen nahm sie mit ihren kleinformatischen Arbeiten innerhalb der ersten Hälfte der zwanziger Jahre nicht teil. "Wir malten für uns", sagte die Künstlerin.²¹⁶ Grethe Jürgens weigerte sich standhaft, gefällige künstlerische Produkte herzustellen, auch wenn dies eine Verbesserung ihrer finanziellen Situation zur Folge gehabt hätte. Ihre Malerkollegin und Freundin Gerta Overbeck bezog dazu Stellung und faßte zusammen: "Sehr bewußt stellten wir uns in den 20er Jahren in Gegensatz zur sogenannten "bürgerlichen" Gesellschaft. Wir wurden auf diese Weise davor bewahrt, den Leuten zuliebe landläufige und gut verkäufliche Themen zu wählen oder etwas nachzuahmen."²¹⁷

Gegenstand von Grethe Jürgens' Frühwerk, das aus einer Vielzahl an kleinformatischen und spontan niedergeschriebenen Momentaufnahmen besteht, sind die Menschen der zwanziger Jahre in Hannover, denen das Schicksal besonders hart mitgespielt hat, die Opfer der sozial, politisch und wirtschaftlich instabilen Weimarer Republik geworden sind: proletarische Existenzen und gesellschaftliche Randgruppen. Grethe Jürgens fühlte sich zu ihnen hingezogen, denn auch ihre materiellen Verhältnisse blieben zeitlebens stets bescheiden. Ihre Darstellungen von Menschen, die an der Grenze des gesellschaftlichen Daseins lebten, lassen allerdings kritische Anmerkungen in sozialer, politischer oder gesellschaftlicher Form vermissen. Sie hielt eine Situation fest, wie sie sich ihr im Augenblick darstellte. Sie wertete nicht, sie zeigte auf. Gerade ihre scheinbar unpolitische Einstellung trug ihr immer wieder kritische Stimmen ein. Als Sonntagsmalerin wurde sie titulierte, weil sie auf den ersten Blick eine Art von Schönmalerei betreibe.²¹⁸

Auch wenn sie in ihren Arbeiten die alltäglichen Probleme der sozial Benachteiligten nicht in der beißenden und ironischen Kritik, wie beispielsweise George Grosz

²¹⁶ Jürgens in einem Interview mit G. und H. Reinhardt, 1981, S. 13.

²¹⁷ Gerta Overbeck in H. Reinhardt, 1979, S. 246.

²¹⁸ Vgl. Lohkamp, 1979, S. 207.

vortrag, sie vielmehr sogar soziale Kritik und Angriffslust vollkommen vermissen lassen, war Jürgens doch eine wachsame Beobachterin ihrer Zeit.

Stilistisch lassen sich ihre frühen Arbeiten nicht konkret einordnen, eher zeugen sie auf Grund ihrer spätexpressionistischen, konstruktivistischen und futuristischen Einflüsse von experimentellem Charakter. Gekennzeichnet sind sie durch ihre Erzählfreudigkeit und die offensichtliche Präferenz des malerischen gegenüber dem kompositionellen Moment.²¹⁹

Viele der Werke der hannoverschen Künstler waren in gedanklicher Nähe zueinander entstanden. Motive, Sprachmittel und Intention sind vergleichbar. Besonders zwischen Jürgens und Overbeck kam es bis Mitte der zwanziger Jahre zu einer engen Zusammenarbeit, so daß eine genaue stilistische Zuordnung nicht immer korrekt zu treffen ist.

Grethe Jürgens' Frühwerk muß als Wegweiser für ihre späteren Werke betrachtet werden, nicht nur thematisch, sondern auch motivisch tauchen Figuren und Situationen in den Werken ab 1926 auf, denen frühere Arbeiten als Grundlage fungierten.

²¹⁹ Vgl. H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 11-12.

VIII. Der Übergang zur Neuen Sachlichkeit

Die politischen, sozialen und geistigen Veränderungen, die das Desaster des Ersten Weltkrieges mit sich brachten, blieben auch auf die Künstler dieser Jahre nicht ohne Auswirkungen. Engagiert wandten sie sich konkreten Alltagsangelegenheiten zu, setzten sich mit gesellschaftlichen Schwierigkeiten auseinander. Der Realität wurde ins Angesicht geblickt. Das Chaos des Krieges sowie die Bedrohung der menschlichen Freiheit und der persönlichen Existenz hatte ein Bedürfnis nach Ordnung und Sicherheit geweckt, "dem weder mit expressionistischen noch futuristischen Mitteln entsprochen werden konnte, und für welches auch die abstrakte Kunst, Stil etwa oder Konstruktivismus, nur bedingt Lösungen bereithielt."²²⁰ In zunehmendem Maße machte sich in den zwanziger Jahren eine Malerei bemerkbar, die durch eine detailgetreue Gegenstandswiedergabe gekennzeichnet war. Mit den verschiedensten Begriffen wurde versucht, sich dieser Malerei anzunähern. Erst 1925 kreierte der damalige Mannheimer Museumsdirektor Gustav Friedrich Hartlaub mit seiner legendären Ausstellung "Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus" eine Wortkombination, die bis heute als feststehender Terminus in der kunstwissenschaftlichen Forschung ihren festen Platz einnimmt.²²¹

Der Traum der Expressionisten von einem neuen, unverbrauchten Menschenbild, vom Überschwang der Gefühle, von der Ekstase der Farben sowie der euphorisch-pathetischen Naturverbundenheit wurde von einem Drang nach Einfachheit, Nüchternheit und formaler Strenge abgelöst. Als theorienfeindlich verschrien, verfügte die Malerei der Neuen Sachlichkeit weder über Präkonzeptionen oder

²²⁰ Richter, 1981, S. 140.

²²¹ In der Fachliteratur gibt es keinen einheitlichen Konsens über den konkreten Zeitpunkt des ersten Auftretens der Neuen Sachlichkeit; als ebenso problematisch erweist sich ihre Abgrenzung gegen zeitgleiche gegenständliche Kunstrichtungen. Stempel weist darauf hin, daß trotz der weitgehenden Übereinstimmung in der Charakterisierung des Phänomens die verschiedenen Historiker zu den unterschiedlichsten Wertungen und Interpretationen dieser Kunstrichtung gelangen, vgl. Stempel, 1982, S. 18. Ich möchte an dieser Stelle darauf hinweisen, daß es nicht mein Bestreben, ist eine ausführliche Erörterung der Problematik der zeitlichen und begrifflichen Einordnung des Terminus "Neue Sachlichkeit" zu geben. Dazu siehe beispielsweise: Ausst.-kat, Mannheim, 1925, Roh, 1925 oder Ausst.-kat., Mannheim, 1994, S. 67ff.

Manifeste, noch lag ihr ein Programm zugrunde.²²² Festgefügte Künstlergruppen, wie die 1905 gegründete "Die Brücke" oder die Künstlervereinigung "Der blaue Reiter" von 1911, existierten in der Neuen Sachlichkeit nicht. Die Maler dieser Kunstrichtung verstanden sich als Individualisten, als Einzelgänger. Allerdings ließ sich ihre gemeinsame Vorliebe für bestimmte Themengebiete, eine bestimmte Malweise, eine motivische und stilistische Eigenart, die als Neue Sachlichkeit etikettiert worden ist, nicht leugnen.²²³ Obwohl die von der Kunstgeschichte zur Verwendung offerierten und wiederholt zitierten Charakteristika der Neuen Sachlichkeit eine stilbegriffliche Vereinheitlichung der Neuen Sachlichkeit darstellt und aus diesem Grund keine stilkritische Beschreibung formaler Gestaltungskriterien erbringen kann, zumal die Neue Sachlichkeit als "ein vielschichtiges Geflecht divergierendster Anliegen und unterschiedlichster bildnerischen Einlösung"²²⁴ betrachtet werden muß, sei hier auf vereinzelte, aber prägnante Wesensmerkmale der neusachlichen Malerei hingewiesen.²²⁵ Gustav Hartlaub unterschied die Maler der Neuen Sachlichkeit in einen linken und einen rechten Flügel. Dem linken Flügel rechnete der Mannheimer Museumsdirektor Künstler wie Otto Dix, George Grosz, Karl Hubbuch, Georg Scholz oder Rudolf Schlichter zu, die sich vor allem durch ihr sozialkritisches Handeln und politisches Engagement hervorgetan hatten.²²⁶ Die Maler der "sozialen Wirklichkeit"²²⁷, wie Presler sie nannte, setzten sich mit den Konsequenzen der Nachkriegszeit auseinander. "Sie kannten den Gegner und standen bei den Opfern, nicht bereit, sich verträsten, verschieben, verschaukeln zu lassen."²²⁸ Dem rechten Flügel, der durch seine klassizistisch romantische Tendenz charakterisiert ist, gehörten u.a. die Münchner Maler Georg Schrimpf, Carlo Mense und Alexander Kanoldt an. Im

²²² Liska begründet das Fehlen einer Programmatik, eines Manifestes damit, daß es erstens nichts "Neues" gab, das festgehalten werden mußte und zweitens, daß die Neue Sachlichkeit als Gegenpart zum Expressionismus zu verstehen sei, vgl. Liska, 1976, S. 203. Ebert folgert aus dem fehlenden Programm der Neuen Sachlichkeit: "Dem analytischen Streben nach ursächlichen Seinsstrukturen folgte jetzt die Bejahung der realen Welt, die keiner theoretischen philosophischen Legitimation bedurfte." Ebert, 1990, S. 242. Des Weiteren möchte ich darauf hinweisen, daß es sich bei der Neuen Sachlichkeit nicht um ein isoliertes Phänomen handelt und diese keine Stilrichtung ist, die sich ausschließlich auf Deutschland konzentrierte. Neusachliche Strömungen existierten u.a. auch in Frankreich, den Niederlanden, in den U.S.A. sowie Italien.

²²³ Vgl. Stempel, 1982, S. 12.

²²⁴ Buderer, 1994, S. 73.

²²⁵ Buderer gibt zu Bedenken, daß ein gültiger Kriterienkatalog für eine stilistische Zuordnung dem Phänomen der Neuen Sachlichkeit nicht gerecht werden kann, vgl. Buderer, 1994, S. 73.

²²⁶ Vgl. Hartlaub in: Ausst.-kat., Mannheim, 1925, o.S.

²²⁷ Vgl. Presler, 1992, S. 18.

²²⁸ Presler, 1992, S. 18.

Gegensatz zu ihren linksgerichteten Malerkollegen akzeptierten sie die gegebene Situation, sie lehnten sich nicht gegen die herrschende Ungerechtigkeit auf, die der Erste Weltkrieg mit sich brachte, sie kämpften nicht. Statt dessen vollzogen sie den Rückzug ins Private, oft Idyllische. Ihre Schilderung von Personen, Landschaften und Stilleben steigerten sie ins Monumentale, sie entglitten der Realität.

Trotz dieser gravierenden inhaltlichen und formalen Unterschiede lassen sich folgende Gemeinsamkeiten eruieren: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit zeichnet sich durch die Konzentration auf die Formgestalt der Bildgegenstände aus. Die abgebildeten Personen und Objekte weisen linear exakt gefaßte Umrisse auf. Die figurativen Elemente werden untereinander deutlich abgegrenzt. Ohne Übertreibung oder Entfremdung veranschaulichen die Maler die Dinge der realen Welt, dabei dominiert im Bild die Flächigkeit sowie die Bildtiefe. Die persönliche Handschrift des Künstlers ist nicht mehr auszumachen ebenso verhält es sich mit den Spuren des Malprozesses.

IX. Die sogenannte Gruppe der Neuen Sachlichkeit in Hannover

Auf Grund der langjährigen und engen Zusammenarbeit der neusachlichen Maler Hannovers, Grethe Jürgens, Gerta Overbeck, Ernst Thoms, Erich Wegner, Karl Rüter, Friedrich Busack und Hans Mertens, kam es sowohl in der kunstwissenschaftlichen Forschung als auch im Bewußtsein der Öffentlichkeit zu dem Trugschluß, daß es sich bei diesen Malern um eine festgelegte Gruppe handelte.²²⁹ Sie selbst verstanden sich als ein locker zusammengesetzter und vor allem unpolitisch motivierter Freundeskreis. Daß es zu einer solchen Fehlinterpretation kommen konnte, begründet Fritz Schmalenbach damit, daß die vereinzelt neusachlichen Künstler als Teil einer Künstlergruppe rezipiert wurden und immer noch werden, was "in Wirklichkeit ein Ergebnis kunsthistorischen Rückblicks ist".²³⁰

Isoliert vom örtlichen Kunstgeschehen²³¹, schlossen sich die sieben neusachlichen Maler in einer Art von Zweckvereinigung zusammen, die ihren stärksten Rückhalt in dem fast allen gemeinsamen Lehrer Fritz Burger-Mühlfeld fanden.²³²

Die einzelnen Maler betrachteten den Zusammenschluß nicht als ein traditionelles Mittel, sich gegen etablierte Strukturen und spezifische Traditionen des akademischen Betriebes zu mobilisieren, sie nutzten diesen Zusammenschluß als sozialen Rückzugsposten, als Möglichkeit zum intensiven Gesprächsaustausch. In der Gemeinschaft konnten spezifische künstlerische Interessen artikuliert und gemeinsam in der Öffentlichkeit vertreten und durchgesetzt werden.

Für Stempel bezeichnet der Begriff der "Hannoveraner Gruppe der Neuen Sachlichkeit" weniger eine Gruppe, "die selbst - etwa in Ausstellungen - gemeinsam als Gruppe explizit aufgetreten wäre, als die Gruppierung einer aktuellen Kunstrichtung, die die Werke dieser Künstler verbindet. Als solche wurde sie gesehen und rezipiert."²³³

²²⁹ Das gemeinsame Prinzip von Künstlergruppen ist der nach Funktion und Struktur differenzierbare, freiwillige Zusammenschluß. Künstlergruppen entstehen u.a. aus künstlerischen, ökonomischen oder berufsständischen Interessen. Arbeit, Inhalt und Form von Künstlergruppen unterliegen gesellschaftlich bedingten und vom Zweck manipulierte Wandlungen, vgl. Lexikon der Kunst, Band 4, 1996, S. 144.

²³⁰ Schmalenbach, 1973, S. 17.

²³¹ Vgl. Kap.: Die Avantgarde in Hannover.

²³² Die enge Lehrer-Schüler-Beziehung sowie den Einfluß der hannoverschen Neusachlichen auf Burger-Mühlfelds Stilwandel zur Neuen Sachlichkeit arbeitet Cornelia Gerritzen in ihrer Dissertation über Fritz Burger-Mühlfeld auf. Die Dissertation ist noch nicht erschienen.

²³³ Stempel, 1982, S. 12.

Allen Vorstellungen zum Trotz darf man sich diese Zusammenkünfte nicht als "salonhafte Erörterungen" denken, lautet eine Anmerkung im Ausstellungskatalog des Kunstvereins Hannovers "Die 20er Jahre in Hannover".²³⁴ "Wenn man die heute noch Lebenden auszufragen sucht, nach Motiven, Anstößen, Gegenbildern forscht, erfährt man, daß theoretische Auseinandersetzungen keine Rolle gespielt haben. Natürlich werden Namen genannt: Dürer, Breughel, der Zöllner Rousseau, natürlich bildeten Impressionismus, Expressionismus, Futurismus den Hintergrund".²³⁵ Das einzige, für sie im Vordergrund stehende, war jedoch ihr eigenes künstlerisches Schaffen.

Bis zum Beginn der dreißiger Jahre hatten sie als sogenannte Gruppe kaum Erfolge zu verzeichnen. In Hannover wurden die jungen neusachlichen Maler als eigenbrötlerische Außenseiter empfunden. Entmutigt äußerte sich Gerta Overbeck zu der Lage der Neusachlichen in Hannover: "Wir wurden gar nicht ernst genommen. Uns kannte keiner, die liefen ja lieber zu Schwitters und den anderen in der Kestner-Gesellschaft, wir waren ja nicht modern genug."²³⁶ Eine Ausnahme bildete Ernst Thoms, der auf einer Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft 1926 sein Gemälde "Dachboden" aus dem gleichen Jahr (**Abb. 55**) an das Provinzialmuseum von Hannover verkaufen konnte²³⁷ und von diesem Zeitpunkt ab verstärkt an Ansehen gewann.

Obwohl es von Jürgens und Overbeck hieß, daß beide eine wichtige Rolle innerhalb der sogenannten Gruppe bekleideten²³⁸, nahm nur Jürgens an der Ausstellung "Die Neue Sachlichkeit in Hannover", die 1928 im Kunstverein im Alten Museum Nordhausen stattfand, gemeinsam mit ihren männlichen Kollegen teil.

²³⁴ Vgl. Ausst.-kat, Hannover, 1962, S. 222.

²³⁵ Vgl. Ausst.-kat., Hannover, 1962, S. 222.

²³⁶ Overbeck zitiert nach H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 18. Vgl. auch Kapitel: Avantgarde in Hannover. Aus dieser Äußerung ist eine Art von Trotzreaktion zu vernehmen. Auch die anderen künstlerischen Richtungen in Hannover hatten es anfangs schwer, Fuß zu fassen. Aus diesem Grund ließen sich z.B. "die abstrakten" einiges einfallen, um beim kunstinteressierten Publikum Aufsehen zu erregen. Sie organisierten Veranstaltungsabende, um erstens sogenannte Förderer zu gewinnen und zweitens ein Forum für ihre Kunst zu schaffen. Andererseits muß erwähnt werden, daß obwohl die neusachlichen als auch die abstrakten Maler gänzlich unterschiedlich arbeiteten, doch Kontakt zwischen ihnen bestand sowie zu anderen Künstlervereinigungen. In besonderen Angelegenheiten zog man mit Schwitters, Buchheister und Vordemberge-Gildewart an einem Strang. Vgl., Zerull, 1991, S. 15.

²³⁷ Für das Porträt seiner Mutter wurde ihm vom Kultusministerium Hannover ein Preis von 500RM verliehen. 1928 folgte eine Einzelausstellung in der Berliner Galerie Neumann-Nierendorf. Danach zahlreiche Ausstellungen in Berlin, Düsseldorf und Hamburg; der sogenannte "künstlerische Durchbruch" zeichnete sich ab.

²³⁸ Vgl. Sello, 1978, S. 375.

Allerdings wurden ein Jahr später ausschließlich die männlichen Mitglieder der sogenannten Gruppe zur Teilnahme an der Amsterdamer Ausstellung "Neue Sachlichkeit" aufgefordert.²³⁹ In Hannover erhielten sie als Gruppe erstmals 1931 die Gelegenheit, auf der Herbstausstellung des Hannoverschen Kunstvereins auszustellen. Mit insgesamt 32 Arbeiten platzierte der Kunstverein die jungen Künstler in den Vordergrund ihrer Präsentation, der erste Erfolg war vorprogrammiert. Ein damaliger Zeitungskritiker schrieb: "Das hatten sie längst verdient. Nun werden sie auch offiziell anerkannt."²⁴⁰ Die Akzeptanz der sogenannten Gruppe wuchs in Hannover seit diesem Zeitpunkt zunehmend, die Resonanz über die Grenzen Hannovers hinaus blieb allerdings weiterhin unbedeutend, wobei erschwerend hinzukam, daß die Kunstszene Hannovers nicht über progressive Galeristen verfügte, wie sie beispielsweise in Person von Alfred Flechtheim oder Herwarth Walden in Berlin zu finden waren und sowohl den etablierten als auch weniger etablierten Künstlern die Möglichkeiten boten, sich und ihre Werke in der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Über die Einordnung der hannoverschen Maler der Neuen Sachlichkeit in der kunstgeschichtlichen Forschung herrscht kein Konsens. Die hannoverschen Maler werden wie die Neue Sachlichkeit von den verschiedenen Historikern mit den unterschiedlichsten Interpretationen und Wertungen konfrontiert. Stempel führt für die anscheinend vielfältige Auslegungsmöglichkeit der Werke der sieben Künstler folgendes Argument an: "Der Grund für diese zum Teil widersprechenden Einschätzungen besteht darin, daß die Malerei der Neuen Sachlichkeit offen ist für jede "freie Deutung". Durch keine klare Programmatik gebunden, kann sich der Kritiker auf die Beispiele und Aspekte beschränken, die er für wichtig und bedeutsam hält."²⁴¹

Ein Teil der älteren neusachlichen Forschung schreibt den jungen Malern aus Hannover naive Tendenzen²⁴² und träumerische, märchenhafte Züge²⁴³ zu. Lohkamp wertet die neusachliche Strömung in Hannover als provinziell und stellt die Behauptung auf, daß die sogenannte Gruppe künstlerische Anregungen, die außerhalb

²³⁹ An der Amsterdamer Ausstellung nahmen die hannoverschen Maler Busack, Heitmüller, Mertens, Thoms und Wegner teil. Jürgens und Overbeck waren nach Angaben von Schmied nicht eingeladen, vgl. Schmied in: Ausst.-kat., London 1978/79, S. 18.

²⁴⁰ G. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 36, Anmerkung 2, Seite 42, zitiert nach: Der Volkswille vom 13.10.1931, o.S.

²⁴¹ Stempel, 1982, S. 19.

²⁴² Vgl. Lohkamp, 1979, S. 186.

²⁴³ Vgl. Schmied, 1969, S. 66.

der Stadtgrenzen Hannovers zu verzeichnen waren, nicht registrierten.²⁴⁴ Meines Wissens nach waren die sieben neusachlichen Maler häufig zu Gast in der Galerie von Garvens, wo sie mit Arbeiten von James Ensor, Paula Modersohn-Becker oder Marc Chagall, Wassily Kandinsky und Alexej Jawlensky in Berührung kommen konnten, ebenso galten sie als eifrige Leser von Kunstzeitschriften. Diese Tatsachen berücksichtigend, sollte von einer voreiligen Verurteilung der Arbeiten der hannoverschen Künstler Abstand genommen werden. Man kann ein aufmerksamer Beobachter sein, vieles Registrieren, wobei die Form der Umsetzung bei jedem individuell gelagert ist, vorausgesetzt, eine Umsetzung soll stattfinden. Lohkamp versteht die Malerei der neusachlichen Künstlern als ein Streben nach der Erzeugung einer poetischen Stimmung, einer Idylle und begründet ihre Annahme folgendermaßen: "Im Grunde haben wir mit den neusachlichen Hannoveranern eine Gruppe von Sonntagsmalern vor uns. Trotz fachlicher Ausbildung blieb die Malerei für sie Neben- und Freizeitbeschäftigung, denn alle Künstler waren berufstätig."²⁴⁵

Daß es sich aber bei dieser Situation um eine Art von Zwangslage handelte, bleibt bei Lohkamp unerwähnt. Keiner der hannoverschen Maler konnte sich vorstellen etwas anderes als Kunst zu machen.²⁴⁶ Thoms knapper Kommentar an anderer Stelle: "Ich wollte nur malen, malen, malen [...]"²⁴⁷ kann stellvertretend für die künstlerischen Ambitionen der anderen neusachlichen Maler angewandt werden.

Daß die Malerei der neusachlichen Hannoveraner schwerpunktmäßig romantische Tendenzen aufweist, diese Ansicht vertritt nicht nur Wieland Schmied, der einen neuen Realismus in den Werken dieser Künstler vermißt, statt dessen Stimmung und eine verwunschene Welt vorfindet²⁴⁸. Diese Meinung läßt sich auch beim Autor des Ausstellungskataloges "Die 20er Jahre in Hannover" von 1962 eruieren. "Der sozialkritische Verismus hat aber innerhalb der Gruppe der hannoverschen Sachlichen keinen Einfluß gehabt [...]. Eher hat es in Hannover romantische Tendenzen gegeben, die den Bildaufbau lockerten, den Gegenständen eine weichere Kontur gaben; [...]. Das Entscheidende aber ist, daß auch in Hannover nicht die Abbildung der Wirk-

²⁴⁴ Vgl. Lohkamp, 1979, S. 207.

²⁴⁵ Lohkamp, 1979, S. 207.

²⁴⁶ Vgl. Jürgens in einem Interview mit G. und H. Reinhardt, 1981, S. 13.

²⁴⁷ Thoms, 1970, o.S.

²⁴⁸ Vgl. Schmied, 1969, S. 66.

lichkeit gesucht wird, sondern die geistige Durchdringung des Dinges, der Landschaft [...]." ²⁴⁹

Schmied gesteht der sogenannten Gruppe zwar zu, daß sie sich sozialen, sozialkritischen und alltäglichen Motiven zuwandten, "aber es fehlen dabei ätzende Formulierungen und anklägerischer Eifer, überhaupt jede aggressive Haltung, [...]." ²⁵⁰

Im Gegensatz zu den Äußerungen von Lohkamp und Schmied sieht Bode in den Werken der hannoverschen Neusachlichen die Inbesitznahme der Wirklichkeit. "Diese <<jungen Maler aus Hannover>>, [...], nahmen Wirklichkeit in ihren Besitz. Nicht mit brutaler Gewalt, sondern mit einer der Realität bezwingenden, scheinbar selbstverständlichen Gelassenheit." ²⁵¹ Die beiden DDR-Wissenschaftler Horn und Olbrich führen den Wirklichkeitsbezug der hannoverschen Maler auf die Beziehung zur "ASSO" ²⁵² zurück, womit ihre Kunst in die Nähe der proletarisch-revolutionären Kunst gerückt wird. ²⁵³ Eine direkte Verbindung der hannoverschen Maler zur "ASSO" ist nicht nachgewiesen. Horn geht einerseits davon aus, daß das politisch-gesellschaftliche Engagement der Gruppe vom KPD-Mitglied Erich Wegner ausging. ²⁵⁴ Andererseits folgert Horn aus der Tatsache, daß die hannoverschen Künstler ihren Lebensunterhalt mit kunstfremder Arbeit bestritten, diese durch den "Sachzwang" einen Einblick in die Arbeits- und Lebensweise der hart arbeitenden Bevölkerung gewinnen konnten. Daraus leitet Horn ab, daß die sogenannte "Gruppe das sozial bestimmbare realistische Menschenbild in den Mittelpunkt ihrer Kunst stellte." ²⁵⁵

Eine andere Position bezieht Reinhardt; danach verfolgte die sogenannte Gruppe nicht das Ziel, soziale oder politische Ungereimtheiten im Sinne einer sozialkritischen

²⁴⁹ Ausst.-kat., Hannover, 1962, S. 222-223. Auch Bertonati schließt sich dieser Auffassung an. "Im Vergleich zu den Gruppen anderer Städte zeigt die Hannoveraner, [...], eine stärkere romantische Tendenz, und wenn auch dieselben Subjekte gewählt werden, wie von den Veristen [...], wird der heftige Realismus, der die Dinge erbarmungslos sieht, häufig in Meditation und Vertiefung verkehrt." Bertonati, 1988, S. 21.

²⁵⁰ Schmied, 1969, S. 66.

²⁵¹ Bode, 1985, 196.

²⁵² "ASSO" ist die Abkürzung für: Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands. Auf Initiative einer kleinen Gruppe in der KPD organisierter Künstler 1928 gegründet. Der revolutionär orientierte Künstler gab die Isolation der künstlerischen Persönlichkeit innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft auf. Die Künstler wandten sich einer politisch-künstlerisch ausgerichteten Arbeit zu und propagierten Agitationskunst, vgl. Lexikon der Kunst, Band 1, 1996, S. 298.

²⁵³ Vgl. Horn, 1975, S. 142ff.

²⁵⁴ Vgl. Horn, 1975, S. 143.

²⁵⁵ Horn, 1975, S. 140.

Position, wie sie George Grosz, Otto Dix, Rudolf Schlichter, Georg Scholz oder Karl Hubbuch einnahmen, offenzulegen. Sachlich, emotionsfrei und ohne Parteinahme setzten sie sich mit ihrer Umwelt auseinander, lautet die Schlußfolgerung von Reinhardt. Die hannoverschen Maler versuchten, im Betrachter dessen politisches und soziales Engagement zu mobilisieren, "das zu einem solidarischen Tätigwerden mit den Künstlern führen sollte".²⁵⁶ Mit der malerischen Sichtbarmachung von aktuell vorherrschenden Problemen sollte der Betrachter angesprochen und zur praktischen Mitarbeit aktiviert werden.²⁵⁷

Gustav Schenk²⁵⁸, der über eine längere Zeit das Leben und künstlerische Schaffen der hannoverschen Neusachlichen begleitete, äußerte sich zum Kunstwollen der Hannoveraner wie folgt: "Die Meisterung des Tatsächlichen in der jungen Malerei, die Hingabe an die Wirklichkeit, die nicht nur die deutsche Kunst ergriffen hat, gewinnt hier im Tieflande ein doppeldeutiges, tieferes Gesicht. Nirgendwo ist der scharfe Realismus, der die Dinge unbarmherzig sieht und wiedergibt, so in das Versunkene und Vertiefte umgekehrt wie gerade hier. Die Gefahr der malerischen Sachlichkeit lag ja darin, daß man gutmütig Liebhaber zur Bewunderung der "Ähnlichkeit" veranlaßte, daß aus einer geheimnisvollen, doppelgründigen Wirklichkeit ein barbarischer Naturalismus wurde, eine kolorierte Photographie, die mit Naivität kaschiert wurde. Es ist wohl überflüssig zu sagen, daß hier die reaktionäre Liebe des "Abmalens" nie geübt wurde, daß man aber mit den Mitteln künstlerischer Einsicht, die eigene Ehrfurcht vor dem Handwerk erweiterte, Landschaft und Mensch tief und eindringlich auf die Leinwand brachte. Der Weg ist eigentlich ganz klar vorgeschrieben: Die Tatsächlichkeit der Gegenstände soll nicht den Künstler meistern, sondern der Maler muß Gewalt über die Wirklichkeit bekommen."²⁵⁹ Mit diesen Worten hob Schenk noch einmal hervor, daß es den hannoverschen Malern nicht um bloßes Abbilden ging. Vielmehr verfolgten sie das Ziel, das darzustellen, was sich hinter dem menschlichen Dasein verbirgt, das, was den Menschen auszeichnet. Der Maler muß sich mit dem, was er macht kritisch auseinandersetzen und das Gegebene nicht als gegeben hinnehmen. Nach Ansicht des hannoverschen Maler Friedrich Busack soll das

²⁵⁶ H. Reinhardt, 1979, S. 230.

²⁵⁷ Vgl. H. Reinhardt, 1979, S. 230.

²⁵⁸ Geboren 1905 in Hannover und 1969 in Ebersteinburg gestorben.

²⁵⁹ Schenk in Ausst.-kat., Hannover, 1979, o.S.

künstlerische Resultat der Ausdruck einer Generation sein, die ehrlich ist, nicht verschleiern will, sondern Falsches bessert. Busack vergleicht die neusachliche Malerei mit der Logik der Technik. Sie sei wie die Malerei ebenso karg, im Sinne von sparsam und auf das Nötigste reduziert, sie sei sauber, sie weiche nicht vom Wesentlichen ab, und zusammengesetzt führen alle Einzelteile zu einem Ganzen.²⁶⁰ Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß obwohl die neusachlichen Maler aus Hannover sich nicht als Gruppe definierten, sie doch als eine solche aber auf Grund ihres als homogen bezeichneten und harmonisch wirkenden Gesamtbildes rezipiert werden. Die konkrete Einordnung der Werke der hannoverschen neusachlichen Maler betreffend zeigt sich die kunstwissenschaftliche Forschung wie bei keinen anderen neusachlichen Künstlern dermaßen umstritten, und bezüglich der Werkanalyse tendiert sie in vollkommen unterschiedliche und entgegengesetzte Richtungen.

²⁶⁰ Vgl. Busack in: Wegner, 1929, o.S.

X. Die Werke von 1926 bis 1933

X.1 Der Umbruch - Die Hinwendung Grethe Jürgens' zur Malerei der Neuen Sachlichkeit

Ein Jahr nach der spektakulären Mannheimer Ausstellung vollzog sich 1926 ein Umbruch in der Malerei von Grethe Jürgens. In diesem Jahr entstand das Gemälde "Krankes Mädchen" (**Abb. 35**), das nicht nur Jürgens' erstes Ölgemälde darstellt, vielmehr legte sie mit dieser Arbeit den Grundstein für eine Reihe von großformatigen Werken, die der Kunstrichtung der Neuen Sachlichkeit zuzuordnen sind. Jürgens wandte sich von den zu Verformungen bzw. Verfremdung neigenden Bildformulierungen ab und orientierte sich an einer sachlich registrierenden Objektschilderung. Ihre schnell niedergeschriebenen wirkenden kleinformatigen Arbeiten, die durch ihre starke Dynamisierung markiert waren, tauschte die Malerin gegen eine statische, ins Detail gehende und gegenstandsbezogene Malerei ein, die durch ihre protokollarische Beschreibung des abzubildenden Objektes charakterisiert ist. Aus welchem Grund sich Grethe Jürgens der Malerei der Neuen Sachlichkeit zuwandte, gibt Anlaß zu Spekulationen. Offensichtlich erfolgte der Übergang zur Malerei der Neuen Sachlichkeit nicht in nachzuvollziehenden langsamen Schritten. Ab Mitte der zwanziger Jahre läßt sich konstatieren, daß zwar die Inhalte bestehen blieben, sich aber die Größen der Bildformate änderten und zunehmend größer wurden. Einen weiteren Hinweis für den Stilwechsel läßt sich auch in der häufig wechselnden Maltechnik beobachten. Sie überzeugte durch einen versierten Umgang mit Aquarellfarben oder Tusche, Kohle und Bleistift sowie Ölfarben. Diese Veränderungen lassen sich auf die materielle Verbesserung von Grethe Jürgens' Situation zurückführen. Die Jahre zwischen der Inflation von 1922/23 und der Weltwirtschaftskrise von 1928/29 waren gekennzeichnet durch eine Phase relativ wirtschaftlicher Entspannung und Stabilisierung sowie politischer Konsolidierung. Inmitten dieser zeitlichen Spanne fiel Grethe Jürgens' finanziell verbesserte Lage, die es ihr ermöglichte, mit den verschiedenen Techniken zu experimentieren und auf größeren Bildformaten zu malen. Beim Betrachten des Werkes von George Grosz fällt ins Auge, daß auch er zwischen den verschiedenen Maltechniken und Bildformaten ständig wechselt, seine Bildinhalte aber die gleichen bleiben.

Im Gegensatz zu einigen von Jürgens' Studien- und Malerkollegen wandte sie sich verhältnismäßig spät dem Stil der Neuen Sachlichkeit zu. Von Friedrich Busack existiert aus dem Jahr 1923 ein frühes neusachliches Gemälde "Dorfstraße bei Liethe". Ein Jahr später folgten seine bekanntesten Porträts "Selbstbildnis mit Pinsel" und "Großes Bildnis M.B.". 1925 entstanden Hans Mertens "Hinterhof" und Ernst Thoms "Mädchen im Café". Vor diesem Hintergrund ist davon auszugehen, daß sich Grethe Jürgens von den Arbeiten ihrer Kollegen inspiriert fühlte. Insgesamt betrachtet erfolgte die Zuwendung zur Neuen Sachlichkeit in Hannover nicht gänzlich abrupt. "Die Hinwendung zum Realismus kam in Hannover nicht ganz unvorbereitet. 1920 zeigte die Kestner-Gesellschaft und zwei Jahre später auch die Galerie von Garvens-Garvensburg Werke von George Grosz. Max Beckmann und Otto Dix präsentierten sich dem Publikum einige Zeit später. Anregungen können dabei von den jungen Malern aufgenommen worden sein, zumal wir wissen, daß sie bei von Garvens ein- und ausgingen."²⁶¹

Thematisch konzentrierte sich Grethe Jürgens innerhalb des Zeitraumes 1926 bis 1933 auf die Schilderung folgender Motive:

- ⇒ Der Mensch im Mittelpunkt - Porträtmalerei, Freundschafts-, Kinder- und Altersporträts
- ⇒ Im Spiegel des Ichs - Das "Selbstbildnis" von 1928
- ⇒ Milieustudien
- ⇒ Außenwelt

²⁶¹ Ausst.-kat., Hannover, 1977/78, o.S.

X.1.1 Der Mensch im Mittelpunkt - Porträtmalerei, Freundschafts-, Kinder- und Altersporträts

Die ab 1926 entstandenen Ölgemälde und Aquarelle belegen, daß weiterhin der Mensch im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses von Grethe Jürgens steht.

In der Neuen Sachlichkeit erlebte die Porträtmalerei eine Wiedergeburt. Sie wurde zur vielleicht wichtigsten Ausdrucksmöglichkeit der Epoche. In Rückbesinnung auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts suchten die Künstler einen neuen, einen anderen Weg, den Menschen zu erfassen und darzustellen. Als Auslöser für dieses neue Bestreben muß primär der Erste Weltkrieg angesehen werden, der die vorher bestehenden Verhältnisse grundsätzlich ins Wanken brachte. "Nach den desillusionierenden Erfahrungen des Ersten Weltkrieges entwarf eine junge realitätsbezogene Generation gerade im Porträt das spannungsgeladene Bild der Weimarer Republik im Spiegel seiner Repräsentanten und sozialen Gegensätze."²⁶²

Der Künstler wandte sich dem einzelnen Menschen zu, zeigte ihn in seiner Umwelt und durchleuchtete zugleich die Zusammenhänge einer ganzen Epoche. Schon 1925/26 wurde konstatiert: "[...] besonders zur <<Physiognomie>> im weitesten Sinne haben wir ein ganz neues Verhältnis."²⁶³ Im Gesicht, in der Haltung, in der Gestik soll das Porträt das wirkliche und das "sachliche" Bild der Welt widerspiegeln.

So beinhaltete die Neue Sachlichkeit die kompromißlose Entscheidung für den Menschen.

Daß sich bereits im Frühwerk abzeichnende rege und sachliche Interesse an den realen Lebenssituationen ihrer Mitmenschen ist in den Werken der Jahre ab 1926 weiterhin Hauptgegenstand von Grethe Jürgens' Malerei. Die verschiedensten Porträttypen, Kinder-, Alters- und Freundschaftsporträts sowie Selbstbildnisse finden sich in Jürgens' Werk wieder, wobei sich der Kreis der Abgebildeten als relativ homogen herauskristallisierte und sich aus Mitgliedern der Familie oder des Freundeskreises rekrutiert. Typisierende Porträts in Form von Kennzeichnung des Dargestellten durch Beruf und Tätigkeit, wie sie vielfach bei Otto Dix "Bildnis des Kunsthändlers Alfred

²⁶² Rüger, 1976, S. 8.

²⁶³ Das Bildnis - eine neue Möglichkeit, 1925/26, S. 32.

Flechtheim" von 1926 oder "Der Dermatologe und Urologe Dr. Hans Koch" von 1921, bei Rudolf Schlichter "Porträt Egon Erwin Kisch" von 1928, bei George Grosz "Der Dichter Max Herrmann-Neiße" 1927 etc. zu finden sind, fehlen bei Jürgens vollends, ebenso spektakuläre Porträts populärer Persönlichkeiten²⁶⁴. Jürgens' Welt der Darstellung reduzierte sich demzufolge auf das Milieu des "kleinen Mannes".

"Der Mensch in seiner gesellschaftlichen Situation und der Mensch als identifizierbares Individuum - das sind die beiden Komponenten, in denen die engagierten Künstler ihrer sozialen Aufgabe gerecht werden."²⁶⁵

In Grethe Jürgens' Hüftporträt "Das kranke Mädchen" (**Abb. 35**) von 1926 sitzt im linken Bildteil eine junge Frau. In aufrechter Position lehnt sie in einem Korbsessel und blickt zum Fenster hinaus. Bis an den unteren Bildabschluß gerückt, so daß der vordere Teil des Sessels nicht mehr zu erkennen ist, nimmt ihre Erscheinung $\frac{3}{4}$ des Gesamtbildes ein.

Mit ihrem rechten Arm stützt sich die Frau auf einen weißen Tisch, der mit einer graugrünen Fransentischdecke bedeckt ist und sich in der linken Ecke des Bildes befindet.

In ihrer linken Hand hält sie auf ihrem Schoß zwei noch in Papier eingewickelte rote Dahlien, von denen die linke bereits aufgeblüht, die rechte noch als Knospe in Erscheinung tritt.

Der Kopf der Frau ruht auf einem ordentlich drapierten weißen Kissen mit Spitzenbesatz. Das halblange, leichtgewellte braune und zum Mittelscheitel gekämmte Haar, welches in Strähnen bis zu den Kieferknochen herabreicht, bildet sowohl einen farblichen Gegenpol zum schneeweißen Kopfkissen als auch zu der blassen Gesichtsfarbe des kranken Mädchens. Ihre leicht niedergeschlagenen bzw. lidverhangenen Augen nehmen keinen Kontakt zum Betrachter auf, vielmehr scheinen sie einen Punkt rechts außerhalb des Bildes zu fixieren. Der auffällig hellrote und geschlossene Mund steht im Kontrast zu dem kränklich wirkend blassen Teint der jungen Frau.

²⁶⁴ Vgl. Kap.: Fehlende Auftragsarbeiten.

²⁶⁵ Oellers, 1976, S. 52.

Bekleidet ist das junge Mädchen mit einem hellblauen kurzärmeligen Oberteil, das an den Rändern mit einer silberweißen Borte verziert ist und über einen viereckigen Halsausschnitt verfügt.

Die Beine des kranken Mädchens sind unter einer bordeauxfarbenden Wolldecke verborgen. Durch eine zurückgezogene weiße Gardine, die im oberen mittleren Bereich des Bildhintergrundes zu erkennen ist, wird dem Betrachter ein Blick durch das Fenster im rechten Hintergrund des Bildes auf die gegenüberliegende benachbarte Häuserzeile gewährt, von der allerdings nur die Fassaden, Dächer, Dachgauben, ein Balkon, von dem sich wildwachsender Wein in die Höhe erhebt, und zwei rauchende Schornsteine auszumachen sind. Stromleitungen ziehen von rechts nach links und umgekehrt, sie scheinen die Häuserdächer förmlich zu umschließen. Vor dem Fenster liegt auf der Fensterbank ein großes, mit der Öffnung nach oben zeigendes Schneckenhaus.

Mit der Darstellung des "Kranken Mädchen" legte Grethe Jürgens den Grundstein ihrer zeitgenössischen zunehmenden Popularität. Evers bezeichnet das Bild als eines jener Porträts, das Jürgens berühmt machte.²⁶⁶

Melancholie, Schwere und Bedächtigkeit gelten als die ausschlaggebenden Determinanten und als die Synonyme, die im Zusammenhang mit dem Hüftbildnis "Krankes Mädchen" von Grethe Jürgens genannt werden. Von der Künstlerin wird die Abgebildete als Mädchen²⁶⁷ definiert, so erweckt sie beim Betrachter auf Grund ihrer kränklichen blassen und hageren Erscheinung den Eindruck einer ernsten jungen Frau, die von Krankheit und Mauerwerk eingeschlossen ist.²⁶⁸ Erschöpft und kraftlos lehnt sich diese in ihrem Korbsessel zurück, den lidverhangenen Blick wendet sie in Richtung Fenster. Durch eine nicht näher zu diagnostizierende Krankheit bedingt, ist das Mädchen vom Leben jenseits des Fensters, außerhalb ihrer eigenen Räumlichkeiten, ausgeschlossen. Geistesabwesend wirkt das kranke Mädchen, gänzlich auf ihre Person konzentriert, der Gegenwart entrückt, in einer Art von Kontemplation verfangen. Udo Liebelt bezeichnet Jürgens als sozial engagierte Künstlerin, die die Kranke mit sachlicher Nüchternheit und psychologisch

²⁶⁶ Vgl. Evers, 1983, S. 159.

²⁶⁷ Hierbei handelt es sich um eine zeitgenössische Bezeichnung.

²⁶⁸ Vgl. Müller-Piper, 1990, S. 191.

analysierend porträtiert: "Sie (die Kranke, d. Verf.) schaut in sich selbst hinein, den Blick aus dem geöffneten Fenster auf die Straße findet sie nicht."²⁶⁹ Das Fenster, das einen Blick auf die Hintergrundlandschaft freigibt und dadurch einerseits als beständiger Kontakt zur Außenwelt zu verstehen ist, macht andererseits deutlich, daß das kranke Mädchen isoliert vom Geschehen außerhalb ihrer eigenen vier Wände steht, außerhalb ihres kleinen Mikrokosmos. Entsprechend fungiert die Ikonographie des Hintergrundes als rein attributives Kontrastmotiv zum kranken Mädchen. Daß der Kontakt zur Außenwelt nicht ausschließlich über die Funktion des Fensters zustande kommt, hebt Jürgens mit dem noch in Papier eingewickelten dürrtigen Blumenstrauß hervor, den das Mädchen in ihren Händen hält und den Schluß zuläßt, daß sie bis vor kurzem Besuch hatte, der sie aus ihrer Einsamkeit und Lethargie herauslöste. Die Schilderung der herbstlichen Blumen im Zusammenhang mit der Erscheinung des Mädchens ist nach Seiler von der Malerin "als ein Descrescendo der Lebenskraft"²⁷⁰ zu interpretieren. In diesem Kontext gilt es auch die sorgfältig angeordneten Attribute im Bildhintergrund zu berücksichtigen, die weitere Hinweise auf die Befindlichkeit und Lebenssituation der kranken Person erbringen. Die Darstellung dieser Gegenstände rücken verstärkt in den Betrachtungsvordergrund. Sie ermöglichen dem Betrachter einen Zugang zum Mädchen, der ihm durch die fehlende Gestik oder Gesichtsmimik sonst verwehrt geblieben wäre. Obwohl Jürgens das kranke Mädchen sehr dicht an den Bildvordergrund rückt, kommt der Betrachter ihr nicht näher. Durch den vom Betrachter abgewandten Blick des Mädchens läßt sie einen Kontakt zwischen beiden nicht zu.

Indem die Malerin das Mädchen als krankes Mädchen titulierte, wird die Richtung der Interpretation des Bildes von vornherein in eine bestimmte, von Jürgens vorgegebene, Richtung gelenkt. Die mit dem Mädchen - auf Grund ihrer jungen Alters - assoziierte Aktivität wird zurückgewiesen und die Dargestellte in eine passive Rolle gedrängt. Das von Seiler beschriebene Abnehmen der Lebenskraft sieht Reinhardt in den auf der Fensterbank liegenden Schneckenhaus als Symbol für Abkapselung und Eingeschlossensein²⁷¹ wiederholt bzw. in unterstreichender Funktion betont. Müller-

²⁶⁹ Liebelt, 1993, o.S.

²⁷⁰ Seiler, 1976, S. 10.

²⁷¹ Vgl. H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 19.

Piper interpretiert sie in ähnlicher Weise als Zeichen für Isolation²⁷². Horn dagegen analysiert das Schneckenhaus im Zusammenhang mit ihrem potentiellen exotischen Herkunftsort "als Attribut einer unerreichbaren erträumten fernen Welt und gibt dem Ganzen einen melancholischen Zug."²⁷³

Mit dem Porträt "Krankes Mädchen" schildert Jürgens keine konkret zu identifizierende Person aus ihrem Freundes- und/oder Bekanntenkreis, vielmehr dachte die Malerin an kein bestimmtes Modell.²⁷⁴ Liska schreibt in seiner Dissertation "Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland", daß die Darstellung des kranken Mädchens einem Stilleben nicht unähnlich sei und begründet dies mit der Aussage, daß die Figur etwas Puppenhaftes hätte.²⁷⁵ Der von Liska angesprochenen puppenhafte Charakter läßt sich in ihrer absolut starr und bewegungslos wirkenden Körperhaltung vermuten.

Indem das kranke Mädchen mit einer Puppe verglichen wird, wird die Fragilität, wenn nicht sogar Leblosigkeit der Person akzentuiert, die mit den hochstieligen und darum zerbrechlich aussehenden Blumen gleichgesetzt werden kann.

Jürgens stellte das kranke Mädchen in ihrer Isolierung dar, aber nicht, um sie aus dieser beklemmenden Situation zu befreien oder aus ihrer Einsamkeit herauszulösen.

Obwohl die Darstellung der Kranken von Jürgens nahezu monumental ins Bild geschoben wurde und somit ein kompositionelles Übergewicht von großen gegenüber kleinformatigen Details und Hintergrundschilderungen vorherrscht, legt die Malerin speziell auf diese Darstellungsobjekte wie Schneckenhaus, Blumen etc., die klar voneinander getrennt sind - sei es räumlich als auch farblich - und je nach evoziertem Aussagestatus unterschiedlich groß ins Bild gesetzt sind, eine eminente Bedeutung.

Die Reduzierung der Hintergrundkulisse auf einen Ausblick durch ein Fenster oder einen Türspalt ist ein in der neusachlichen Malerei vielfach verwendetes Motiv.

²⁷² Vgl. Müller-Piper, 1990, S. 191.

²⁷³ Horn, 1975, S. 174.

²⁷⁴ Das Gemälde wurde 1972 von der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover erworben, und aus gegebenem Anlaß formulierte Jürgens ein paar Zeilen zu diesem Porträt, die in dem Katalog "Die Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts. In der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover" abgedruckt sind. "Erstes Ölgemälde der Malerin. Es ist an kein bestimmtes Modell gedacht. Der Stuhl gehört zur Einrichtung des möblierten Zimmers, Sallstraße 16, 4. Etage in Hannover, das die Malerin zur Zeit der Entstehung des Bildes bewohnte. Der Fensterausblick geht auf das gegenüberliegende Haus." Jürgens zitiert nach Schreiner, 1973, S. 219.

²⁷⁵ Liska, 1976, S. 161.

Christian Schad plaziert seine "Frau aus Pozzuoli" von 1924/25 in der linken Bildhälfte vor einem Fenster, das rechts von einem Vorhang verziert wird. Blickt der Betrachter an der Frau vorbei, so erkennt er im Hintergrund einen Teil von Pozzuoli, einem kleinen Industrievorort von Neapel. In der Kombination der Frau mit dem Industrieort Pozzuoli gelingt es Schad, die Frau als eine dem Arbeitermilieu zugehörige Person auszuweisen. Georg Schrimpf läßt seine weibliche Person in dem Porträt "Frauenbildnis (Hedwig Schrimpf)" von 1922 ebenfalls vor einem Fenster platznehmen, so daß der Blick, links an der Frau vorbei, auf eine Landschaft frei gegeben wird. Diese Art der Darstellung läßt sich bis in die Renaissance zurückverfolgen, wie die Beispiele von Dürers "Selbstbildnis mit Landschaft" von 1498 oder Ghirlandaios "Bildnis eines alten Mannes mit einem Knaben" um 1488 verdeutlichen.²⁷⁶ In der christlichen Ikonographie findet sich dieses Motiv vor allem bei der Verkündigung an Maria und steht im direkten Zusammenhang mit der Einführung der perspektivisch konstruierten Raumwirkung.

Die von Grethe Jürgens betont ins Bild gerückten verkehrs- und nachrichtentechnischen Anlagen, wie die Drähte der Telegraphenmaste sowie der kompositionelle Aufbau des landschaftlichen Hintergrundes werden gebraucht, um "formale Spannungen, Beziehungen, die den Gegensatz Nähe und Ferne erhöhen"²⁷⁷ entstehen zu lassen.

Das Resümee seiner Beobachtungen formuliert Harald Seiler folgendermaßen: "Wenn also "Das kranke Mädchen" eines der ersten Gemälde Grethe Jürgens ist, dann kann man getrost sagen, daß hier eine Künstlerin alles, was sie gelernt hatte, schon frühzeitig ungemein gut beherrscht und geordnet anzuwenden vermochte. Nicht nur zuverlässige Fähigkeit zum Zeichnen, darüber hinaus räumliche Spannung, Lösung und Verdichtung zu bewirken, Probleme, die zu Burger-Mühlfeld zurückführen, auch die Fähigkeit, den Blick zu lenken, wie sie die Technik der Reklame notwendigerweise mit sich bringt, sie sind hier vereinigt."²⁷⁸

Das Vorbild für Jürgens' Porträt "Krankes Mädchen" findet sich bei Ernst Thoms 1922 entstandenem Aquarell "Kranke im Korbessel". Thoms rückt die Darstellung

²⁷⁶ Entweder wird der Mensch als ein Teil der Natur verstanden und miteinbezogen oder er wird von ihr ausgegrenzt. In der Renaissance wird der Abgebildete oftmals auch als Herrscher über das im Hintergrund gezeigte Landschaftsgebiet porträtiert.

²⁷⁷ Seiler, 1976, S. 11.

²⁷⁸ Seiler, 1976, S. 11.

der kranken Frau in die rechte Bildhälfte. Im linken Bildteil erscheint ein Teil eines Sofas, vor dem sich ein runder Tisch befindet, auf dem eine Vase mit Blumen steht. Im Gegensatz zu Jürgens' Schilderung eines Mädchens handelt es sich bei Thoms um eine Frau, deren überproportional großer Kopf auf schmalen Schultern ruht und deren verkrampt aussehenden Hände auf der Bettdecke plaziert sind.

Eine verwandte Bildauffassung zum "Kranken Mädchen" weist das 1931 entstandene Ölgemälde "Blumenmädchen"²⁷⁹ (**Abb. 36**) auf.

Bei dem "Blumenmädchen" handelt es sich um ein bis zur Hüfte wiedergegebenes junges blondhaariges Mädchen, das sich in einer leichten Drehung von links nach rechts vom Betrachter abwendet, ihm dementsprechend nicht frontal gegenübersteht.²⁸⁰ Mit einem braunen Mantel und einer lachsfarbenen Tuchkappe bekleidet, hält sie in ihrer linken Hand einen mit Blumen angefüllten Drahtkorb, dessen Inhalt mit Sicherheit aus den sich hinter dem "Blumenmädchen" befindlichen Gewächshäusern stammt.

Im Bildmittelgrund wird der Blick des Betrachters auf eine großangelegte Gärtnerei mit den dazugehörigen Treibhäusern freigegeben. Weiter wird der Blick auf die Abbildung des Mittellandkanals gelenkt und findet seinen Endpunkt im Bildhintergrund, wo kleine Häuser und Bäume auszumachen sind, im rechten Bildteil läßt Jürgens eine kleine Stadtansicht erkennbar werden.

Mit der malerischen Ausführung des "Blumenmädchen" entwickelte die Künstlerin eine Synthese aus Figurenbildnis, Stilleben und Landschaftsschilderung²⁸¹ und schaffte so einen Ort, an dem sich Mensch und Natur, Technik und Landschaft begegnen können. Max Beckmann schuf mit "Landschaft bei Frankfurt" von 1922 eine vergleichbare Situation. Beckmann täuscht durch bunte Blumenfelder und aufragende Bäume eine ländliche Ruhe und Idylle vor. Kaum wahrnehmbar erscheinen dagegen die im Garten arbeitenden Menschen. Überschattet wird die Szene von dem Einzug

²⁷⁹ Das "Blumenmädchen" wurde 1974 aus der Ausstellung des Kunstvereins "Neue Sachlichkeit in Hannover" für 12.000 DM verkauft.

²⁸⁰ In der Drehung des Körpers zum Betrachter sowie in der malerischen Wiedergabe der Porträtierten bis zur Hüfte ist "Blumenmädchen" vergleichbar mit "Porträt" (**Abb. 37**) von 1930 und "O.T." (**Abb. 38**) aus dem Jahr 1930.

²⁸¹ Vgl. H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 19.

der Industrie und Technik, durch Schornsteine sowie Telefonmasten und Telefonleitungen symbolisiert. In Georg Scholz' "Herren der Welt" von 1922 erscheint der Angler in der freien Natur - im linken Teil des Bildes - geradezu unbedeutend klein gegenüber den von Eisen umgebenen Herren im oberen Bildteil. Daß die Begegnung von Mensch und Technik auch negative Folgen haben kann, zeigt Franz Radziwill in seinem Gemälde "Der Todessturz des Karl Buchstätter" aus dem Jahr 1928 auf.

In der Form ihrer Präsentation an tradierte "Flora"²⁸²-Darstellungen erinnernd, die speziell seit der Renaissance eine verstärkte bildliche Gestaltung vor allem in der Malerei einnahmen und sich mehrfach im 17. Jahrhundert, speziell bei Rembrandt, z.B. "Flora" von 1635 eruieren lassen, plazierte Jürgens das Blumenmädchen in eine Umgebung, die sich unmittelbar in der Nachbarschaft der Podbielskistraße befand, der Straße, in der die Malerin von 1929 bis zu ihrem Tode wohnte.²⁸³

Obwohl das Blumenmädchen zu der Gärtnerei²⁸⁴ im Hintergrund gehören wird, entsteht beim Betrachten des Bildes der Eindruck, daß das Mädchen nicht als ein integrativer Teil der Abbildung zu interpretieren ist. Vielmehr hat es den Anschein, daß die Figur vor eine ländliche Kulisse gestellt wurde. Alle drei Ebenen (Vorder-, Mittel- und Hintergrund) lassen sich weder zu einer einheitlichen atmosphärischen Szene noch zu einer exakt perspektivischen Konstruktion miteinander verbinden. Lohkamp kritisiert an der Darstellung die Komposition, bei der die verschiedenen Gegenstände, die additiv zusammengefügt werden, auf den Maßstab einer Spielzeugwelt geschrumpft sind und keine Einheit ergeben. "Hinter dieser Ateliermalerei steht nicht die lebendige Erfahrung der Natur, keine Ergriffenheit und

²⁸² Flora, die altitalienische Frühlingsgöttin, wurde bei den Römern als Göttin der Blumen, Blüten und der Jugend jährlich in einem Frühlingsfest verehrt. Eine der ikonographisch reichsten Darstellungen der Flora schuf N. Poussin 1630/31 mit dem "Reich der Flora", gestützt unter anderem auf die Metamorphosen des Ovid, ein Gleichnis auf Dauer und Verwandlung der Formen von Leben und Natur. Floradarstellungen im 17. und 18. Jahrhundert können auch eingekleidete Bildnisse sein.

²⁸³ H. Reinhardt schreibt, daß 1982 die Gärtnereien zwischen Mittellandkanal und Podbielskistraße noch vom Atelierfenster der Malerin zu sehen waren, vgl. H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 38. 1995 ist dies nicht mehr der Fall. Zunehmend wurde der Blick auf diese Gegend von Wohngebieten zugebaut.

²⁸⁴ Es handelt sich hierbei um die Bahlsen'sche Gärtnerei, vgl. Dok.: 3. Im Aquarell von Friedrich Busack "Atelier an der Podbi" aus dem Jahr 1928 ist im Hintergrund ebenfalls die Bahlsen'sche Gärtnerei abgebildet.

keine Leidenschaft. Darin äußert sich die Unfähigkeit zum wirklichen Naturerlebnis."²⁸⁵

Bereits ein Jahr zuvor setzte sich Grethe Jürgens in einer Interieurdarstellung mit dem Thema "Blumenmädchen" (**Abb. 39**) auseinander. Das junge und blondhaarige in einen braunen Mantel gehüllte Blumenmädchen sitzt auf einem Stuhl, auf ihrem Schoß befindet sich ein Korb gefüllt mit Blumen. Im linken Bildhintergrund ist eine bräunliche Gardine, im rechten eine Schrankkommode, auf der eine mit Blumen dekorierte Blumenvase steht, zu erkennen.

Meskimmon analysiert die "Blumenmädchen-Bilder" dahingehend, daß es sich bei diesem Werk um Jürgens' Beitrag handelt, dem Publikum die verschiedenen Berufszweige für Frauen vorzustellen.²⁸⁶ Sie begründet ihre These damit, daß Jürgens' Bilder einfache Menschen in ihrer üblichen Umgebung thematisieren, ihre Sujets beschäftigten sich nicht in erster Linie mit aktuellen, in der Öffentlichkeit geführten Diskussionen und Kontroversen. Dies kam eher Käthe Kollwitz oder Alice Lex-Nerlinger zu, die sich z.B. in ihren Arbeiten malerisch mit dem "Abtreibungsparagraphen" (§ 218) kritisch auseinandersetzten. "Die Tatsache, daß sie Frauen (die Künstlerinnen, d. Verf.) waren, gestaltet und beeinflusste ihre Erfahrung des <<gewöhnlichen Lebens>> und gestattete ihnen somit eine Perspektive auf die Wirklichkeit, die ihren männlichen Zeitgenossen verschlossen blieb. Gewisse Aspekte des Weimarer Lebens, besonders jene, die die Welt der arbeitenden Frau tangierten, wären ohne Hilfe dieser involvierten Frauen niemals dargestellt worden."²⁸⁷

Das Thema "Gärtnerei" findet in der neusachlichen Malerei erstaunlicherweise häufig als Topos Anwendung. Adolf Dietrich malte 1930 "Amaryllis und Krokus im Gewächshaus", auch auf dem Werk Max Beckmanns "Landschaft bei Frankfurt" 1922 lassen sich Gartenanlagen wiederfinden. Der Hannoveraner Friedrich Busack malte 1929 eine "Gärtnerei im Frühling", ebenfalls mit Treib- und Gartenhäusern versehen. Speziell zu den "Gärtnerei"-Darstellungen der neusachlichen Maler in Hannover äußerte sich Wieland Schmied: "Wenn Busack oder Jürgens oder Mertens eine Gärtnerei am Rande der Stadt beschreiben, öffnet sich eine verwunschene Welt

²⁸⁵ Lohkamp, 1979, S. 190.

²⁸⁶ Vgl. Meskimmon, 1992, S. 41.

²⁸⁷ Meskimmon, 1992, S. 41.

[...]."²⁸⁸ Und weiter: "Die Neue Sachlichkeit in Hannover hat -[...] - eher weiche, träumerische, manchmal sogar märchenhafte Züge: [...]."²⁸⁹ Schmieds Äußerung kommt im Vergleich mit Werken von Dix, Grosz, Schlichter u.s.w. zustande, deren Arbeiten von brisanten sozialen Themen sprechen, die von den jeweiligen Künstlern in aggressivster Weise malerisch übersetzt wurden. Bei den neusachlichen Malern aus Hannover dagegen mangelt es an ätzenden Formulierungen und anklägerischem Eifer.

Ein Jahr nach dem Entstehen des Porträts "Das kranke Mädchen" setzt Grethe Jürgens die Reihenfolge der Hüftporträts fort. 1927 entstand das "Bildnis Karl Eggert" (**Abb. 40**). Klare, intensive Farben sind bildbestimmend, wobei Rot und Schwarz durch eine besonders hervorstechende Dominanz ins Auge fallen. In bildbeherrschender Position zwingt die Malerin den Dargestellten geradezu in ein schmales Hochformat. Rittlings auf einem Gartenstuhl mit roter Lehne sitzend, den Rücken einem von links kommenden oder bereits Platzhabenden Mann zugewandt, sitzt der Abgebildete Karl Eggert leicht nach rechts gedreht dem Betrachter beinahe frontal gegenüber. Durch die ernsten und markanten Gesichtszüge, die akkurat gekämmte und gescheitelte Frisur, die betont ins Bild gesetzte zigarettenrauchende rechte Hand, die elegante Kleidung wird dem Dargestellten ein äußerst distanzierter, sogar arroganter Ausdruck gegeben. Die rot-schwarz gestreifte Markise im Bildhintergrund, der rote Gartenstuhl sowie das Erfrischungsglas auf dem Tisch hinter Eggert verweisen auf eine sommerliche Szenerie, die durch den Ausblick auf die Waldkulisse und den Streifen Himmelblau verdeutlicht wird.

Der Sammler Karl Eggert wurde als ein Freund der Künstler titulierte. Literatur zu seiner Person gibt es nicht. Die wenigen existierenden Informationen sind überwiegend auf Angaben der Witwe Karl Eggerts zurückzuführen.²⁹⁰ 1906 in Magdeburg geboren, kam er in jungen Jahren nach Hannover. Bei der Hackethal AG

²⁸⁸ Schmied, 1969, S. 66.

²⁸⁹ Schmied, 1969, S. 66.

²⁹⁰ Nähere Informationen zu Karl Eggert konnte ich nicht ermitteln, da Frau Eggert, die Witwe des Sammlers, definitiv in keiner Hinsicht mit der Angelegenheit Eggert-Jürgens befaßt sein will. In einem Brief vom 26.06.1996 schreibt der Galerist Herr Fischer, der einen großen Teil der Eggert-Sammlung zum Verkauf anbot, über die Witwe: "Sie hat damit abgeschlossen und will nicht, daß noch weiter "darin rumgerührt" wird, vgl. Dok.: 4.

absolvierte er eine kaufmännische Lehre, hier lernte er auch die Malerin Grethe Jürgens kennen. Über Jürgens kam der Kontakt zu den übrigen Mitgliedern der sogenannten Gruppe der Neuen Sachlichkeit in Hannover zustande, mit denen er seine Leidenschaft für Literatur, Theater und Malerei teilte.²⁹¹ Karl Eggert ließ sich einige Jahre später als Buchmacher in Braunschweig nieder und heiratete 1932 die Schwester von Gerta Overbeck, Toni Overbeck (von Beruf Tänzerin), die 1926 von Ernst Thoms porträtiert wurde. Trotz der beginnenden Zäsur mit dem Jahr 1933 hielt Eggert den Kontakt zu der hannoverschen Gruppe weiterhin aufrecht und entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einem versierten Kunstsammler, der u.a. auch Werke von Jürgens erwarb.

Grethe Jürgens malte den späteren Sammler Karl Eggert im Alter von 21 Jahren. Nüchtern, ohne beschönigende Akzente porträtierte Jürgens Karl Eggert. In diesem Zusammenhang charakterisiert Evers die Bildnisse der Malerin Jürgens als "[...] voller Kühle, Schärfe, hintergründiger Psychologie; die Physiognomie ist überscharf gezeichnet".²⁹² Jürgens stellte in erster Linie Eggerts Konzentriertheit und Distanziertheit in der Vordergrund, so entsteht der Eindruck, daß der Betrachter einer sogenannten gestandenen Persönlichkeit gegenübersteht. "Das Gesicht", so Buderer, "ist nicht allein ein Beispiel extremer menschlicher Physiognomie, sondern zugleich ein Spiegel seelischer Gestimmtheit".²⁹³ Auf Grund seiner aufrechten Körperhaltung wirkt Eggert sehr bestimmend und platz- bzw. bildeinnehmend. Von Jürgens nah an den vorderen Bildrand gerückt, füllt Eggert nahezu $\frac{3}{4}$ des gesamten Bildraumes aus. An dem Abgebildeten kommt der Blick des Betrachters nicht vorbei, dieser richtet sich unweigerlich auf seine dominierende Person. Interessanterweise findet das extreme Hochformat in der Malerei der Neuen Sachlichkeit häufig Anwendung, vorzugsweise in der ganzfigurigen Porträtkunst. Durch die Wahl des Hochformates wirken die abgebildeten Personen wie z.B. Karl Hubbuchs "Edith" von 1928 oder Otto Dix' Darstellung "Knabenbildnis (Arbeiterjunge)" von 1920 wie in den Bilderrahmen gezwängt; sie können nicht entfliehen. Die durch das Format vorgegebene Enge

²⁹¹ Eggert gehörte zu dem Kreis der Leute, die sich um die Zeitschrift "Der Wachsbogen" gruppierten.

²⁹² Evers, 1983, S. 159.

²⁹³ Buderer, 1994, S. 157 Und weiter schreibt Buderer: "Diese bildnerische Haltung, eine individuelle psychologische Gestimmtheit durch sachliche und realistisch akribische, nichts beschönigende Schilderung zu offenbaren, kennzeichnet eine ganze Reihe von Bildnissen." Buderer, 1994, S. 157.

beschwört eine Atmosphäre von Bedrücktheit, von Beklemmung beim Betrachter herauf. Seiler versteht den mit dem Hut bekleideten Mann im linken Bildmittelgrund, der im Profil wiedergegeben ist, als eine Person, die sich als Partner schüchtern anzunähern sucht, aber nicht zuletzt wegen des ihm zugewandten Rückens auf entschiedene Kälte stößt.²⁹⁴ Ein Kontakt Eggerts zum Betrachter besteht ebensowenig. Konzentriert fixiert Karl Eggert etwas, das sich außerhalb des Bildes befindet und weicht so dem Blick des Betrachters aus bzw. geht auf diese Weise einer Konfrontation mit dem Betrachter aus dem Wege.

Eine Photographie aus dem Jahre 1927 (**Abb. 41**) zeigt Karl Eggert wie er in spielerischer Weise die gleiche Haltung wie auf dem Bildnis einnimmt, dazu die fast identische Kleidung trägt und hinter einem leeren Bilderrahmen Platz nimmt. Über ihm hängt sein Porträt von Jürgens an der Wand, und vor ihm sitzt mit angezogenen Beinen in legerer Haltung und einer Zigarette im Mundwinkel die Künstlerin des Werkes. Links und rechts flankieren zwei junge Frauen den Bilderrahmen.²⁹⁵

Daß es sich bei dieser Arbeit um ein Auftragswerk handelt ist anzunehmen, da es scheinbar bis 1995 im Besitz der Sammlung Eggert in Braunschweig war.²⁹⁶ Allerdings bleibt die Frage offen, was Eggert damit zum Ausdruck gebracht sehen wollte. Um eine berufsspezifische Darstellung geht es nicht, weil mögliche Attribute, die auf die Profession des Abgebildeten anspielen könnten, nicht Gegenstand des Bildes sind.

Das Café als Hintergrundkulisse liefert ebenfalls keinen Aufschluß über Karl Eggert. Ob die Malerin Jürgens auf einen eventuell Vorhandenen bohemienhaften Charakterzug des Porträtierten verweisen wollte und ihn deshalb in einem öffentlichen Raum plazierte, darüber kann nur spekuliert werden. Buderer nennt das nicht Vorhandensein von Anhaltspunkten, die zur "Enträtselung" der dargestellte Person hätten beitragen können "informative Kargheit".²⁹⁷

Ein vergleichbares Porträt eines im Café unter einer Markise sitzenden Mannes malte Hans Mertens 1929.²⁹⁸

²⁹⁴ Vgl. Seiler, 1976, S. 12.

²⁹⁵ Zur Identifikation der zwei Frauen konnte nichts in Erfahrung gebracht werden.

²⁹⁶ 1995 bot die Galerie Fischer in Frankfurt a.M. das Bildnis zum Verkauf an.

²⁹⁷ Buderer, 1994, S. 149.

²⁹⁸ Recherchen zum Verbleib des Bildes blieben erfolglos.

"Über die äußere Erscheinung hinauszugehen und private und subjektive Bezüge zum Dargestellten erkennbar werden zu lassen, kennzeichnet eine weitere Reihe von Bildnissen, in denen die familiären und freundschaftlichen Bezüge zwischen Künstler und Porträtierten auch emotional sichtbar werden."²⁹⁹

Konkret läßt sich die von Buderer getroffene Aussage an einer Reihe von Freundschaftsporträts von Grethe Jürgens ablesen, die mit dem "Bildnis Erich Wegner"³⁰⁰ von 1929 (**Abb. 18**) ihren Anfang nimmt. Typisch für Jürgens' Freundschaftsporträts der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre ist die strenge Frontalität der abgebildeten Personen, sowie die Begrenzung des Ausschnitts auf die Schilderung von Kopf und Schulterpartie, wie das "Bildnis Gerta Overbeck" aus dem Jahre 1929 (**Abb. 42**) und das ein Jahr später entstandene "Bildnis Gustav Schenk" (**Abb. 43**) demonstrieren.

Bis zum Schulteransatz wiedergegeben, stellt die Künstlerin in "Bildnis Erich Wegner" einen Mann dar, der den gesamten vorderen Bildraum okkupiert. Monumental ins Bild gesetzt und bis an den vorderen Bildrand gerückt, so daß Arme und Hände nicht mehr zu sehen sind, ist er mit einem am Hals nicht ganz zugeknöpften weißen Hemd, einer Trägerhose und einer schräg auf dem Kopf sitzenden Schiffermütze bekleidet.

Auf Grund des maritimen Bildhintergrundes läuft der Betrachter Gefahr, den Dargestellten als Hafenarbeiter oder Seemann zu identifizieren. Daß es sich aber bei dem Abgebildeten um den hannoverschen Maler Erich Wegner handelt, mit dem Grethe Jürgens seit ihrer Studienzeit in der Burger-Mühlfeld-Klasse befreundet war und es auch bis ins hohe Alter blieb, geht weniger aus dem Bild, als vielmehr aus dem von Jürgens angeführten Bildtitel hervor.

Das Schiff im rechten Bildhintergrund sowie die Hafenanlage mitsamt des hölzernen Bootanlegeplatzes verweisen einerseits auf die Herkunft, andererseits auf die persönliche Neigung des Dargestellten. 1899 in Gnoien (Mecklenburg) geboren wäre Wegner mit Vorliebe Seemann geworden, "wenn es", so Harald Seiler, "nach dem ersten Weltkrieg noch eine Marine gegeben hätte."³⁰¹

²⁹⁹ Buderer, 1994, S. 190.

³⁰⁰ 1930 kaufte das Landesmuseum Hannover der Künstlerin das Bildnis von Erich Wegner ab, vgl. Schreiner, 1973, S. 220.

³⁰¹ Seiler, 1976, S. 13.

Den Blick des Betrachters entgegend, steht einer unmittelbaren Konfrontation oder Kommunikation zwischen dem Betrachter und dem Dargestellten nichts im Wege. Jürgens läßt den Maler Wegner als einen aufgeschlossenen und freundlich wirkenden jungen Mann erscheinen, den Horn als "freundlich und gutmütig, aber auch aufrecht und zuverlässig"³⁰² aussehend charakterisiert. Wobei bei dieser Art von Beschreibung die Frage erlaubt sein darf, wie sich solche positiven Adjektive optisch erkennen lassen und zur Identifizierung der Person beitragen sollen.

Eine Pfeife locker im Mundwinkel haltend, betont die Malerin besonders die als typisch proletarisch geltende Kleidung des Abgebildeten - ähnlich dem 1922 entstandenen Porträt "Männlicher Kopf mit Pfeife (vermutlich Erich Wegner)" -, durch die Jürgens das ehemalige KPD-Mitglied³⁰³ in die unmittelbare Nähe des Proletariats rückt und somit mehr auf die "schichtenspezifische Zugehörigkeit" des Dargestellten verweist. Die Malerin porträtiert Erich Wegner als einen Menschen, der in einer bestimmten sozialen Position verankert erscheint, der sich als Vertreter einer bestimmten sozialen Gesellschaftsschicht zu erkennen gibt. Standestypische Attribute wie beispielsweise die Kleidung tragen zur detaillierten Personenbeschreibung Wegners bei. Meines Erachtens spricht aus diesem Porträt viel Intimität und Privatheit. Jürgens führt dem Betrachter Wegner nicht in seiner Funktion, d.h. in seinem Beruf als Maler vor Augen, mit den dazugehörigen Attributen, sie verlegt sich auf die Schilderung des "Jugendtraumes" ihres Freundes, als einer Art von "Reminiszenz an seine mecklenburgische Heimat bei Rostock und seine Wanderjahre in Hamburg."³⁰⁴ Zu dieser Art von Darstellung schreibt Buderer in dem Mannheimer Ausstellungskatalog, daß die abgebildeten Personen durch die Haltung, durch die Ausstattung und durch ihr Umfeld von Privatheit und Intimität determiniert sind.³⁰⁵ Während Jürgens Wegner in einer Art von "Wunschwelt" schildert, scheint der einzige realistische Bezug in diesem Porträt der Hinweis von Wegners Affinität zur KPD zu sein.

³⁰² Horn, 1975, S. 174.

³⁰³ In der kunstwissenschaftlichen Literatur wird Wegner stets als Mitglied der KPD genannt. Allerdings wird kein Hinweis erbracht, wann er der Partei beigetreten sein soll und wie lange er dieser angehörte. Nach Auskunft der Galerie Kühl in Hannover, die den Nachlaß von Erich Wegner verwaltet, stand der Künstler der KPD nahe, aber ob er Mitglied war, ist selbst dort ungeklärt. Die Auskunft erteilte Frau Haase von der Galerie Kühl per Fax am 06. April 1999.

³⁰⁴ G. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 38.

³⁰⁵ Vgl. Buderer, 1994, S. 194.

Laut Oellers ist selbst der Physiognomie des Dargestellten nicht zu trauen, dabei bezieht er sich allgemein auf die Porträtmalerei der Neuen Sachlichkeit, die eine starke Stilisierung erfährt.³⁰⁶ Sämtliche Unebenheiten wirken nivelliert, "die Gestalt wird durch ein lineares System der Komposition getragen [...]. Die Attribute sind "Beifügungen" im strengen Wortsinne; die Interieurs sind keine Handlungsräume, [...]."³⁰⁷

Das wechselseitige Porträtieren von Künstlerfreunden erfreute sich in den zwanziger Jahren einer großen Beliebtheit.³⁰⁸ Dabei zielte es weniger auf eine Klärung der gesellschaftlichen Position, als vielmehr auf die persönlichen Merkmale des Porträtierten ab. Gleichzeitig fungierte die Darstellung von Freundschaftsbildnissen auch stellvertretend für das starke Bedürfnis nach sozialer, geistiger und emotionaler Gemeinschaft in der krisengeschüttelten Zeit der Weimarer Republik. Außerdem spielte der Kostenfaktor eine ausschlaggebende Funktion. In der malerischen Schilderung der Freunde und Bekannte benötigten die Künstler keine professionelle Unterstützung von Models.

Zu dem Zeitpunkt, als das "Bildnis Erich Wegner" entstand, arbeitet Grethe Jürgens bereits seit einem Jahr als freischaffende Künstlerin. Während ihrer Tätigkeit bei der Hackethal AG beschränkte sich Jürgens' künstlerisches Schaffen zunehmend auf den Abend und auf die Wochenenden. Mit dieser Situation unzufrieden, weil sie ihre künstlerische Zukunft zusehends in den Hintergrund geraten sah und sie unter keinen Umständen als Sonntagsmalerin gelten wollte, kündigte sie 1927 ihre wirtschaftlich gesicherte Position und arbeitete für eine kurze Zeit als Reklamezeichnerin bei dem Wirtschaftsmagazin "Der Manufakturist" in Hannover, das ihr allerdings nach einem halben Jahr kündigte. So erhielt Jürgens den Anspruch auf Arbeitslosenunterstützung, mit der sie sich weitestgehend über Wasser halten konnte.³⁰⁹ Sicherheit und Gleichmaß waren Grethe Jürgens im Gegensatz zu ihren Eltern suspekt, berichtete

³⁰⁶ Vgl. Oellers, 1983, S. 319.

³⁰⁷ Oellers, 1983, S. 319.

³⁰⁸ Auch wenn Oellers dazu kritisch anmerkt, daß sich die hannoverschen Künstler damit begnügen, den Freundschaftsgedanken durch gegenseitiges Porträtieren auf verschiedene Tafeln zu manifestieren, vgl. Oellers, 1983, S. 128.

³⁰⁹ In späterer Zeit verdiente sie sich ihren Lebensunterhalt u.a. auch als freie Mitarbeiterin der Stadtwerke Hannover.

Sobe 1972 in einem Zeitungsartikel.³¹⁰ "Sie sah einen festgefügtten Lebensplan, eine gewisse Saturiertheit auf sich zukommen und empfand, daß es höchste Zeit war auszubrechen. Mit anderen Worten: Sie gab 1927 konsequent den Beruf der Werbegraphikerin auf, zugunsten einer sehr ungesicherten Existenz als freie Malerin, [...]."³¹¹ Fortan arbeitete Grethe Jürgens als freie Künstlerin und wurde 1929 Mitglied in der "Gedok"³¹² Hannover, wo sie sich zeitlebens intensiv für die Belange von Künstlerinnen engagierte. Finanziell betrachtet lebte Jürgens am Existenzminimum. Unter Berücksichtigung der damaligen wirtschaftlichen bzw. sozialen und auch politischen Umstände war diese von Jürgens getroffene Entscheidung nicht als eine gewöhnliche zu bewerten. Man muß sich vorstellen, welche Entschlußkraft dahinter verborgen war, aber auch welches Zutrauen in die eigenen künstlerischen Fähigkeiten. Den Mut aufzubringen und die Entscheidung zu treffen, sich freiwillig in eine ungewisse finanzielle Situation bzw. Zukunft zu begeben, erforderte eine enorme Größe. Aber mit Sicherheit wußte Jürgens, daß sie nur sie selbst sein kann, wenn sie malen darf. Nur so kann sie sich weiterentwickeln und eine bestimmte Befriedigung erreichen.³¹³ Mit dem Ausbruch aus ihren beruflichen "Fesseln" schuf sich Jürgens einen Freiraum, der das von Virginia Woolf postulierte "Ein Zimmer für sich allein" 1928 Realität werden ließ.

Mit dem "Bildnis Gerta Overbeck" (**Abb. 42**) von 1929 setzte Grethe Jürgens die Serie der Freundschaftsporträts fort. Wieder wählt sie das klassisch quadratische Galerieformat, wie zuvor beim "Bildnis Erich Wegner" (**Abb. 18**) zu beobachten. Auf die Ganzfigur verzichtend, stellt Jürgens ihre Freundin und Malerkollegin in einem Brustporträt dar. Durch eine doppelte Horizontale im Bildmittelgrund, die den Vorder-

³¹⁰ Vgl., Sobe, 1972, o.S.

³¹¹ Sobe, 1972, o.S.

³¹² Die Gedok in Hannover wurde 1926 von Ida Dehmel gegründet. Drei Hauptgedanken veranlaßten Dehmel zur Gründung: 1) Die Gedok soll in erster Linie professionelle Künstlerinnen der verschiedenen Sparten zusammenschließen und erst in zweiter Linie interessierte Laien. In einer Art von Gedankenlobby sollten hier in Gesprächen und Diskussionen Probleme und Fragestellungen erörtert und der eigene Standpunkt formuliert werden. 2) Zu den professionellen Künstlerinnen zählte Dehmel auch die Kunsthandwerkerinnen. Allerdings forderte sie ein hohes Maß an Qualität. 3) Es waren nicht nur Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen, sondern auch kulturell interessierte Frauen bzw. Kunstfreundinnen willkommen. Ida Dehmel war überzeugt, daß Künstler nicht ihre eigenen Manager sein können, daß sie von merkantilen und organisatorischen Angelegenheiten nichts verstehen und deshalb Hilfe benötigen, vgl. Hildebrandt, 1987, S. 7-11.

³¹³ Bei einem durchschnittlichen Arbeitstag von ca. 10-12 Stunden ist davon auszugehen, daß der Künstlerin nach der vollbrachten Arbeit bei Hackethal nur wenig Zeit zum Malen blieb.

vom Hintergrund trennt, erscheint die Dargestellte, laut Seiler, "sehr nach vorne gedrückt".³¹⁴ Dem Anblick der Händen, als eines der wichtigsten Ausdrucksmittel, beraubt, konzentriert sich der Betrachter um so intensiver auf den Ausdruck des Gesichts der Abgebildeten. Mit einem für die Zeit typischen kinnlangen Pagenschnitt ist das bleiche Gesicht von Overbeck umrahmt. Die großen mandelförmigen Augen starren aus dem Bild heraus, der rote volle Mund ist geschlossen. Sowohl ihr starrer Blick und ihre ernste, durch keine Regung gekennzeichnete Gesichtsmimik korrespondieren mit dem sich im linken Hintergrund auf einem gewebten Wandbehang befindlichen Halewijn, dessen Ursprung und Funktion zweifelhaft ist.³¹⁵ Dieser Wandbehang füllt den gesamten Bildhintergrund aus. Die Farbigkeit der von Overbeck getragenen Strickjacke gleicht der des Wandbehanges.

Die individuellen physiognomischen Merkmale ihrer Freundin Gerta Overbeck beobachtete die Künstlerin äußerst präzise.³¹⁶ Allerdings wird bedingt durch die Genauigkeit der Physiognomie, die die Wiedererkennbarkeit der Person gewährleistet, diese oftmals bis zur Fremdheit überzeichnet. "Jede individuelle Regung verbirgt sich hinter der undurchdringlichen Maske. Die Distanz, die dadurch zwischen dem Dargestellten und dem Betrachter entsteht, wird gesteigert durch die Verdinglichung der Figur. Mit einer klaren linearen Kontur wird ihre Körperhaftigkeit und Eigenständigkeit scharf aus dem Umfeld ausgegrenzt."³¹⁷ Physiognomische Merkmale und Charakteristika der Erscheinung werden zur eindeutigen Identifikation hervorgehoben, in der Gesamterscheinung behalten Jürgens' Porträts aber doch eine maskenhafte Typisierung bei. Dazu gehören besonders die Überzeichnung der mandelförmigen Augen und der geschwungenen Lippenformen sowie die Überlängung der geraden Nase. Vergleichbar ist Grethe Jürgens' Stil der Porträtmalerei, die vor allem durch ihre "Ambivalenz von maskenhafter Erstarrung und beinahe schablonenhafter Vereinfachung einerseits und individueller Charakterisierung und physiognomischer Identität andererseits"³¹⁸ gekennzeichnet ist

³¹⁴ Seiler, 1976, S. 12.

³¹⁵ Nach Seiler personifiziert Halewijn nach einer flämischen Legende den Jungferntöter, siehe Seiler 1976, S. 12. H. Reinhardt bezeichnet ihn als einen Drachentöter, siehe H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 19.

³¹⁶ Vgl. dazu eine Photographie von Gerta Overbeck aus dem Jahre um 1930.

³¹⁷ Buderer, 1994, S. 180-181.

³¹⁸ Buderer, 1994, S. 177.

mit Werken von Alexander Kanoldt, Karl Hubbuch sowie der Figurendarstellungen der frühen zwanziger Jahre von Heinrich Maria Davringhausen³¹⁹.

Den Grund für die Freundschaftsporträts, die Grethe Jürgens im Laufe der zwanziger Jahre geschaffen hatte, sieht Pohlen in dem intensiven Zusammenleben und -arbeiten der einzelnen Künstler verankert. "Wie eng und selbstverständlich man in den Künstlerkreisen zusammenlebte, zeigen die vielen Porträts, die Selbstporträts wie die gegenseitigen Porträts der Overbeck und Jürgens."³²⁰ Ungeklärt bleibt die Frage, von welchen Porträts etc. Pohlen spricht, die Gerta Overbeck angeblich von Jürgens angefertigt haben soll. In einem unveröffentlichten Manuskript von Frau Dr. Reinhardt, die maßgeblich an der Realisierung der Bonner Ausstellung von 1982 beteiligt war, steht geschrieben, daß es zahlreiche Overbeck-Bilder von Jürgens gibt, aber umgekehrt existieren keine Jürgens-Porträts von Overbeck. Zwei Gründe können für diesen Fakt angeführt werden. Zum einen gelten viele von Overbecks Werken bedingt durch den Zweiten Weltkrieg als verschollen, zum anderen spielte der Mensch im Werk von Gerta Overbeck eine unterrepräsentierte Bedeutung.³²¹

1898 in Dortmund geboren, wuchs Gerta Overbeck in einer kinderreichen Kaufmannsfamilie auf. Der Vater selbst schriftstellerisch tätig, protegierte die musischen Neigungen seiner Tochter.³²² Während des Ersten Weltkrieges absolvierte Overbeck eine dreijährige Ausbildung (1915-1918) zur Zeichenlehrerin an der Düsseldorfer Akademie. Kurze Zeit arbeitete sie als Zeichenlehrerin, wechselte 1919 nach Hannover an die Kunstgewerbeschule, in der Hoffnung, neue Impulse für ihre künstlerische Entwicklung zu erhalten. Erstmals trifft sie hier auf Grethe Jürgens, mit der Overbeck während der zwanziger Jahre freundschaftlich eng verbunden war. Ihre Auffassungen über Kunst waren nahezu identisch, ein stilistischer Vergleich ihrer Werke, die im Zeitraum von 1919 bis 1926 entstanden sind, belegen, wie eng die Zusammenarbeit beider Frauen ausgesehen hat. Arbeiten, wie Overbecks "Der Raucher" von 1922 und das ein Jahr jüngere Werk von Grethe Jürgens "Der Mittagstisch" (**Abb. 26**) als auch bei Gerta Overbecks "Am steilen Ufer" aus dem Jahr

³¹⁹ Vgl. Buderer, 1994, S. 177.

³²⁰ Pohlen, 1982, o.S.

³²¹ Unveröffentlichtes Manuskript (Eröffnungsrede der Bonner Ausstellung im Kunstverein) von Frau Dr. Hildegard Reinhardt aus dem Jahr 1982, vgl. Dok.: 2.

³²² Vgl. H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 7.

1923 und Jürgens' Aquarell "Gruppe mit Kinderwagen" von 1922 (**Abb. 92**) können stellvertretend für die enge Zusammenarbeit angeführt werden.³²³ Bis ungefähr 1925 werden die Arbeiten beider Malerinnen in einer Stilsprache vorgetragen, "die eine präzise stilistische Zuordnung oftmals nicht möglich macht."³²⁴ Wobei meines Erachtens nach in Bezug auf die letztgenannten Bildbeispiele ins Auge sticht, daß Grethe Jürgens' Figuren abgerundeter und statischer erscheinen. Overbecks Personen sind eckiger und aktiver. Deutlich wird dies in der Bewegung der Mutter, die in "Am steilen Ufer" sich mit einem Schwung umdreht und ihrem fallenden Kind zu Hilfe eilt. Ab Mitte der zwanziger Jahre läßt sich in Overbecks Arbeiten ein intensives Interesse an Bau- und Industriedarstellungen eruieren. Der Mensch rückt zusehends in den Hintergrund, ausschließlich reduziert auf eine Statistenfunktion, wie das Aquarell "Industriellandschaft" von 1927 verdeutlicht. Ab diesem Zeitpunkt beginnen sich Overbecks Arbeiten zunehmend von den Werken Grethe Jürgens' zu unterscheiden. Nach über 10 Jahren zerbrach die Freundschaft der beiden Frauen. Gustav Schenk verließ seine Dauerverlobte Grethe Jürgens, um mit Gerta Overbeck eine Beziehung und später eine kurze Ehe von Mai 1937 bis März 1940 einzugehen.

1931 malte Grethe Jürgens ein Gemälde ihres Freundes "Bildnis Gustav Schenk" (**Abb. 43**), das sich auf Grund seiner Darstellungsweise völlig von den anderen Porträtschilderungen abhebt.

Das Bild zeigt eine bis auf den Kopf und den um den Hals geschwungenen modischen Schal sowie ein Stück seiner rechten Schulter reduzierte Darstellung eines Mannes, der erst durch den von Jürgens gegebenen Bildtitel als Gustav Schenk (1905-1969), von Beruf Schriftsteller und Philosoph, zu identifizieren ist.³²⁵ Der Kopf des Porträtierten paßt gerade so in den Bilderrahmen, sein Haar wird am oberen Rand des Bildes bereits überschritten. Hintergrund gibt es keinen, der Kopf des Literaten okkupiert den gesamten Bildraum. Das leger um den Hals gebundene Tuch lockert die ansonsten strenge Komposition auf. Die rechte Seite des überaus fein, beinahe schon zerbrechlich wirkenden Gesichtes des Dichters wird von einer unbekannten

³²³ Die Reihe der vergleichbaren Werke von Overbeck und Jürgens ließe sich um einige Arbeiten, speziell aus dem Zeitraum von 1919 bis 1926, erweitern. Ein Anführen dieser Arbeiten würde allerdings den Rahmen meiner Arbeit sprengen.

³²⁴ H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 11.

³²⁵ Vgl. auch Photographie von Gustav Schenk um 1930.

Lichtquelle aus der unteren linken Bildhälfte kommend angestrahlt, so daß seine linke Gesichtshälfte mit einem Schatten überzogen wird. Das kurze braune gescheitelte Haar, die großen wachen Augen, die langgezogene gerade Nase, der schmale rote geschlossene Mund sowie die auffälligen großen Ohren kennzeichnen Gustav Schenks "feinnerviges und scharf gezeichnetes"³²⁶ Gesicht.

"Grethe Jürgens hat ihrem langjährigen Gefährten, [...], ein eindrucksvolles Denkmal errichtet", urteilt Reinhardt über das Schenk-Porträt.

In betonter Frontalität präsentiert Grethe Jürgens dem Betrachter die dargestellte Figur.³²⁷ Gustav Schenks Physiognomie minimiert die Malerin auf wenige Linien und auf einen flachen und gleichmäßig dunklen Farbauftrag. Trotz der marmornen Glätte des Gesichtes, dieser Eindruck wird durch das von links unten nach rechts oben einfallende Licht hervorgerufen, vermittelt die überwiegend tonige Farbpalette dem Betrachter nicht das Gefühl von Kälte, als vielmehr von (inniger) Wärme. Jürgens wählte eine Farbpalette, die nicht von der abgebildeten Person ablenkt. Auf die Leuchtkraft der Farben ist der Fakt zurückzuführen, daß dem Porträtierten eine gewisse Belebung zugeschrieben wird. Buderer konstatiert: "[...] der Verzicht auf physiognomische Details und die strenge malerische Zusammenfassung der Teile, die Dichte und Flächenhaftigkeit der Farbe, geben den Gesichtern beinahe bildhauerischen Charakter, die die Statuarik und Ruhe der Gestalten noch unterstreicht. Eine Belebung erfahren sie nicht durch ihre Mimik und Gestik, nicht durch eine physische und psychische Haltung, sondern durch die Leuchtkraft der Farben, [...]."³²⁸

Glanz charakterisiert Gustav Schenks Angesicht als "ein asketisches Gesicht mit nachdenklichen Augen, [...]".³²⁹ Die Art der Darstellung des Porträtierten läßt eine derartige Charakterisierung gar nicht so abwegig erscheinen. Den Abgebildeten extrem nahe an den vorderen Bildrand gerückt, konzentriert sich die Künstlerin vollends auf die detaillierte Schilderung des Gesichtes ihres Freundes. Auf die

³²⁶ H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 20.

³²⁷ Das in den Bilderrahmen eingeklemmte Gesicht des Porträtierten erinnert an die Funktionalität von Paßbildern. Auch hier kommt es ausschließlich auf die anscheinend unverwechselbaren menschlichen Merkmale wie Augen, Nase und Mund an.

³²⁸ Buderer, 1994, S. 179-180. Buderer bezieht sich bei dieser Aussage auf die Porträtmalerei von A. Kanoldt. Meiner Ansicht nach läßt sich diese oben getätigte Feststellung auch auf die Bildnismalerei von Jürgens übertragen.

³²⁹ Glanz, 1994, S. 7.

Darstellung von Attributen, die zu einer beruflichen Kennzeichnung des Abgebildeten beitragen könnten, verzichtete die Künstlerin in diesem Porträt. Faktoren wie Zeit und Raum spielten ebenfalls keine Rolle. Damit bildet dieses Porträt, laut Beurteilung von Reinhardt, "die dichteste Variante der Bildnismalerei ihres (Jürgens, die. Verf.) Oeuvres."³³⁰ Die Vermutung liegt nahe, daß sich Jürgens bei der Darstellung von Schenk mit Absicht auf seinen Kopf beschränkte, um so den Denker, den Philosophen und den Intellektuellen herauszustellen, der losgelöst von der etablierten Gesellschaftsstruktur existiert und jenseits aller sozialen Situationen lebt. Mit der konkreten Beschreibung des Kopfes versucht Jürgens den Porträtierten auf die Vergeistigung seiner Person hinzudeuten, auf seine "individuelle Intensität und intellektuelle Entschiedenheit"³³¹ sowie auf seine "intellektuelle Schärfe und Rigorosität"³³² und "Energie und Entschlossenheit".³³³ "Bemerkenswert ist die Tatsache, daß es in der Malerei der 20er Jahre noch den Typ des Intellektuellen gibt, dessen "geistige Tätigkeit" sich bewußt von einer Ikonographie der Arbeitsattribute absetzt. Der Dichter gegenüber dem Schriftsteller, [...], sie alle sehen sich weniger als Arbeitende, sondern eher noch als eine geistige Elite, der im Porträt nicht die <<vordergründige>> Interpretation, sondern eine psychologisierende und symbolhafte Charakterisierung zukommt. Es werden Bildmittel wie die besondere Kopfwendung, der <<Blick nach oben>>, Gebärdensprache oder eine zum Wesenstyp stilisierte Physiognomie verwandt, [...]."³³⁴ Jürgens bewußt malerische Reduktion auf das Gesicht ihres Verlobten kommt einer Monumentalisierung seiner Person gleich. "In den neusachlichen Bildern gewinnt der Mensch durch die starke Nahansicht an Größe und füllt das Format. Proportion und Rahmung der zur Verfügung stehenden Bildfläche wirken dabei auf den Dargestellten zurück. Überschneidet der Bildrand den formatfüllenden Körper des Menschen, so wird sein Volumen drängender."³³⁵ Trotzdem muß festgehalten werden, daß dem Betrachter die Individualität Gustav Schenks trotz des vorhandenen Hintergrundwissens um seine Person weiterhin unzugänglich bleibt.

³³⁰ H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 20.

³³¹ Seiler, 1976, S. 15.

³³² H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 20.

³³³ Horn, 1975, S. 146.

³³⁴ Heusinger von Waldegg, 1976, S. 75.

³³⁵ Matt, 1989, S. 98-99.

Gustav Schenk verfaßte Essays, Romane, Novellen und Lyrik. Annähernd 35 Bücher werden ihm zugeschrieben,³³⁶ wobei "Pagel im Glück"³³⁷ und "Der Bettler Purwin"³³⁸ eindeutige autobiographische Züge aufweisen. Jürgens illustrierte zahlreiche seiner Publikationen im Auftrag des Verlags Adolf Sponholtz.³³⁹

Ines Katenhusen beschreibt in ihrer kürzlich erschienenen Dissertation "Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzung mit der Moderne in der Weimarer Republik"³⁴⁰ Gustav Schenk als einen unter den primitivsten hygienischen Verhältnissen lebenden Vagabunden. Zwanzig Kilometer außerhalb von Hannover bewohnte er eine einräumige "Wohnlaube" im Engelborsteler Moor. Obwohl er nur selten die Stadt besuchte, war er dortigen literarischen Szene bekannt, gleiches galt auch für die Kunstszene.³⁴¹

Als Sohn eines ostpreußischen Schneidermeisters geboren (1905), verband ihn schon früh eine tiefe Verbundenheit zur Literatur. Nach einer abgebrochenen Buchhändlerausbildung übte er die unterschiedlichsten Berufe aus³⁴², bis er schließlich bei der Schriftstellerei blieb. Marx und Hegel favorisierte Schenk, später zog es ihn zu seinen Zeitgenossen wie Alfred Döblin und Theodor Lessing.

Die enge Freundschaft zu Grethe Jürgens währte bis Ende der dreißiger Jahre.

Wie intim und privat sich Grethe Jürgens' Schilderung von Gustav Schenk erweist, wird im direkten Vergleich mit Gerta Overbecks Darstellung ihres damaligen Lebensgefährten Ernst Thoms ersichtlich, den sie 1926 porträtierte.³⁴³ Bis zur Brust wiedergegeben und mit dem Kopf nach rechts blickend nimmt Thoms eine bildbeherrschende Position ein. Hinter ihm wird der Blick frei auf zahlreiche

³³⁶ Vgl. H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 32, Anm.: 18.

³³⁷ Bremen 1934.

³³⁸ Hamburg 1958.

³³⁹ Im Gesamtwerk von Grethe Jürgens nehmen Illustrationen einen hohen Stellenwert ein. "Illustrationen, Bildgeschichten zählten seit jeher zu ihren ernsthaften Vorhaben, das meiste davon ist ungedruckt und ruht in ihren Mappen." Seiler, 1976, S. 9. Die Buchillustrationen von Grethe Jürgens bleiben in meiner Untersuchung aus Platzmangel unberücksichtigt.

³⁴⁰ Hannover 1998.

³⁴¹ Vgl. Katenhusen, 1998, S. 373. In vereinzelt Fällen begleitete Jürgens ihren Verlobten auf Reisen. Das Porträt "Italienische Bettlerin" oder "Alte Italienerin" (**Abb. 44**) entstand während eines gemeinsamen Aufenthaltes in Italien 1933.

³⁴² Schenk hielt sich mit Gelegenheitsjobs, wie Packer in einer Speditionsfirma oder Kellner, über Wasser.

³⁴³ Gerta Overbeck war seit 1926 mit Ernst Thoms befreundet. Ihretwegen zog er zwei Jahre mit Unterbrechungen nach Dortmund, wo sie eine Stellung annahm, vgl. Ausst.-kat., Hannover, 1985, S. 30.

Dachausschnitte, Häuserwände und Voluten. Im Gegensatz zu Jürgens beschränkte sich Overbeck nicht ausschließlich auf die Wiedergabe des Gesichtes ihres Freundes. Durch die rote, weiße und grau-schwarze Farbgebung unterscheidet sich Gerta Overbeck ebenfalls von Grethe Jürgens' Bildnis ihres Lebensgefährten, die dunkle, sanfte und beruhigende Farbtöne präferierte. Gerta Overbeck benutzt die Darstellung des Porträts ihres Freundes, um einen weiteren wichtigen Komplex ihres Werkes einzubauen, gemeint sind ihre Bau- und Industriebilder.

Jürgens' Werke ließen sich zum damaligen Zeitpunkt - Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre- nicht gut verkaufen. In einem Interview von 1981 erinnerte sich die Künstlerin, daß sie nie Erfolg mit ihren Porträts hatte. 1981 besaß sie noch die meisten Bilder.³⁴⁴

Ein Artikel, der bereits 1928 über Grethe Jürgens erschien und sie "als ein sehr begabter Porträt-Maler"³⁴⁵ titulierte, schien keinen nennenswerten Einfluß auf die potentielle hannoversche Käuferschicht von Kunstwerken ausgeübt zu haben.

An ihrem geringen Bekanntheitsgrad als Malerin konnte Jürgens nicht viel ändern. Hannover verfügte weder über adäquate Zeitschriften, die sich mit moderner Kunst beschäftigten und gewillt waren, Arbeiten von bisher unbekannten Malerinnen abzubilden noch existierten in Hannover so innovative Galeristen, die sich mit der Neuen Sachlichkeit auseinandersetzten wie es sie z.B. in Berlin gab: Alfred Flechtheim, Ferdinand Möller oder Paul Westheim. Diese stellten oftmals jungen künstlerischen Talenten ihre Räumlichkeiten zur Verfügung und boten ihnen somit ein Forum, an die breite Öffentlichkeit zu treten und so Hilfeleistung bei der Integration in die Gesellschaft zu erbringen, sie nicht länger als gesellschaftliche Außenseiter zu betrachten.

Nach Aussage der Künstlerin sind sämtliche Porträtarbeiten Jürgens' ohne photographische Vorlage entstanden. Die Malerin wies "in mißtrauischer Verkennung der Leistungen der Fotografie die fotografische Vorlage bei den Malern der Neuen

³⁴⁴ Vgl. G. und H. Reinhardt, 1981, S. 12.

³⁴⁵ E.T., 1928, o.S.

Sachlichkeit zumindest für die Gruppe Hannover als absurd zurück. Man zeichnete vor Ort und schuf danach Gemälde im häuslichen Atelier."³⁴⁶

Einzig Grethe Jürgens' "Kinderbildnis H.J." von 1928 (**Abb. 45**) ist nach einer photographischen Vorlage geschaffen. In Anlehnung an traditionelle Kinderbildnisse von Henri Rousseau (1844-1910)³⁴⁷, z.B. "Pour fêter bébé (ou l' Enfant au polichinelle)" von 1903, malte Jürgens ihren 1901 geborenen Bruder Johannes (Hans) als einen ungefähr 2-3 Jahre alten Jungen, der in Frontalstellung vor einer Mauer steht.³⁴⁸ Als Ganzfigur wiedergegeben, sticht speziell sein volles, rundes Kindergesicht mit dem lockigen Haar heraus. Das Kleinkind ist mit einem dezent bestickten Kleidchen bekleidet. Als typisches Kinderspielzeug platzierte Jürgens neben den Jungen in der rechten unteren Bildseite ein Holzpferd, das man an einem Band hinter sich herziehen kann.³⁴⁹

H. Reinhardt weist darauf hin, daß "die fünf großflächigen Blätter der linken Bildhälfte möglicherweise als Allusion auf die fünfköpfige Familie Jürgens zu verstehen (sind). Die aufstrebenden kleinen Blätter rechts sind zweifellos als Symbol für das junge Leben des Dargestellten zu verstehen."³⁵⁰

Interessant an diesem Porträt ist die Zusammenstellung der heterogenen Bildsujets, wie Figur, Vegetation und Architektur. Vor allem vor dem Hintergrund, daß sich die Motive Natur und Mauer widersprüchlich gegenüberstehen. Mit den emporsprossenden Pflanzentrieben assoziiert der Betrachter Leben, Freiheit und Wachstum, während die Mauer als Symbol für Eingeschränktheit, Begrenztheit und Gefangenschaft interpretiert werden kann. Das Kleinkind vor der Mauer macht den Eindruck, als solle es in seinem Spiel- bzw. Wirkungsradius eingeschränkt werden. Die mit einem Kleinkind verbundene unbefangene kindlich-naive Ausgelassenheit, Fröhlichkeit etc. wird durch die Mauer im Bildhintergrund nicht voll zum Ausdruck gebracht.

³⁴⁶ Vierhuff, 1980, S. 163.

³⁴⁷ Beispielsweise ist die ausgesprochen statuarische Auffassung signifikant für Rousseaus (Kinder)bildnisse. In Deutschland wurde Rousseau mit Ausstellungen und Publikationen bereits vor dem Ersten Weltkrieg bekannt. Es ist nicht auszuschließen, daß Grethe Jürgens mit seinen Veröffentlichungen in Kontakt kam.

³⁴⁸ Die Anlehnung an die naive Malerei von Henri Rousseau war von Seiten vieler neusachlicher Maler keine Seltenheit. Roh spricht in diesem Kontext sogar von einer "Rousseau-Schule", vgl. Roh, 1925, S. 80.

³⁴⁹ Im "Kinderbild" von 1930 (**Abb. 46**) sind dem Jungen ebenfalls typische Kinderattribute, wie Miniaturhäuser, kleine Tierfiguren etc. beigegeben.

³⁵⁰ H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 20.

Anders als Otto Dix, der ab 1924 begann die Entwicklung seiner Kinder malerisch zu dokumentieren³⁵¹ und sie wie Overbecks "Spielendes Kind" 1927 oder Davringhausens "Spielendes Kind" 1931 vereinzelt inmitten einer Spielzeugwelt oder in einer aus dem 19. Jahrhundert entlehnten Naturbeziehung darstellte, z.B. Dix "Nelly mit Spielzeug" 1925 entstanden, greift Grethe Jürgens 1928 auf eine mindestens 25-26 Jahre alte Photographie ihres Bruder zurück.³⁵² Bis auf die zwei angeführten Kinderdarstellungen lassen sich keine weiteren im Werk von Grethe Jürgens auffinden. Daß dieser Fakt unter Umständen mit ihrer Kinderlosigkeit in Verbindung steht, erscheint nicht abwegig. Zumal zu beobachten ist, daß die Anzahl der Kinderbildnisse bei Künstlern stieg, die selber Kinder hatten, wie im Fall von Otto Dix oder Georg Schrimpf nachgewiesen werden kann.

Besonders seit dem 15. Jahrhundert entwickelte sich das Kinderbildnis. In der Darstellung des Kleinkindes bot sich die Möglichkeit, entweder die reine Physiognomie abzubilden oder dem Kind das Attribut des Spielzeugs beizulegen. Dabei galt es, die Bedeutung des Spielzeugs nicht zu unterschätzen. Zumeist fungierte es als gleichberechtigtes Motiv neben der Darstellung des Kindes. Spielzeug wurde, wie es bei "Kinderbildnis H.J." (**Abb. 45**) und "Kinderbild" (**Abb. 46**) zu betrachten ist, stillebenartig neben den kleinen Jungen aufgebaut, d.h. die Kinder spielen nicht mit den Spielsachen, sie präsentieren ihn als ihren Besitz, als ihr spezifisches Medium.³⁵³ Weiterhin kann in Oellers Dissertation "Ikonographische Untersuchungen zur Bildnismalerei der Neuen Sachlichkeit"³⁵⁴ nachgelesen werden, daß von Seiten der Künstler auf eine Herausarbeitung kindlicher Handlungsweisen und Charaktere verzichtet wurde. Die Spielsachen standen stellvertretend für die Kinder, in einer Art von magischer Dualität.³⁵⁵ Als ein Bestandteil der Welt des Kindes erscheint das Spielzeug; es macht den Eindruck, als würden die Jungen zu ihm eine wirkliche Beziehung besitzen.

³⁵¹ So entstand kurz nach der Geburt seines Sohnes Otto Dix' Gemälde "Neugeborenes auf Händen (Ursus)" aus dem Jahr 1927.

³⁵² 1928 ist Hans Jürgens bereits 27 Jahre alt.

³⁵³ Vgl. Oellers, 1983, S. 157.

³⁵⁴ Oellers, 1983.

³⁵⁵ Vgl. Oellers, 1983, S. 157.

Zu Grethe Jürgens' weiteren Einfigurenporträts zählt auch "Strickende Frau" aus dem Jahr 1928 (**Abb. 47**).³⁵⁶ In der Mitte des Bildes hinter einem runden Tisch mit rotem gemustertem Tischtuch befindet sich eine frontal sitzende alte Frau mit grünem Kleid und hochgesteckten Haaren, die an einer weißen Spitze arbeitet. Das Knäuel liegt rechts in einem schwarzen Becher, links eine weiße Kaffeetasse. Die Frau sitzt auf einem gebogenen, rot bezogenen Sofa mit einem Sofakissen rechts, vor geblümter Tapete.³⁵⁷

Laut einer mündlichen Mitteilung der Künstlerin an Schreiner im Jahre 1972 handelt es sich bei dieser alten Frau um Fräulein Holekamp, die Bibliothekarin war und bei der die Malerin in der Feldstraße zur Untermiete wohnte.³⁵⁸

Gänzlich auf ihre Handarbeit konzentriert, als Zeichen der Konzentration zieht sie die Stirn in Falten, erscheint die Darstellung wie eine Momentaufnahme oder ein photographischer Schnappschuß. Oellers verweist auf die traditionelle motivische und physiognomische Deutung des Alterbildnisses, "das die Dargestellten im Sessel sitzend zeigt - die Hände in den Schoß gelegt oder mit einer "Altersbeschäftigung" befaßt, in einer gebeugten Haltung mit den physiognomischen Alterserscheinungen - [...]".³⁵⁹ Beinahe identisch mit Oellers Beschreibung präsentiert sich Otto Dix' Gemälde "Die Eltern des Künstlers II", von 1924 oder Carlo Menses "Bildnis der Mutter von 1925 sowie H.M. Davringhausens um 1922 entstandene Darstellung "Bildnis der Mutter I".

Das Altenporträt tritt in der Malerei der Neuen Sachlichkeit zunehmend als Gattungskriterium für die unterschiedlichsten physiognomischen Erscheinungsbilder in den Vordergrund.

³⁵⁶ Im Januar 1953 schenkte die Künstlerin das Bild der Stadt Hannover für eine kleine Beihilfe, siehe Dok.: 5.

³⁵⁷ Durch die Kombination der Komplementärfarben erreicht Grethe Jürgens einen starken Farbkontrast.

³⁵⁸ Die mündliche Mitteilung erfolgte durch Grethe Jürgens an Ludwig Schreiner am 10.01.1972 und am 12.12.1972, vgl. Schreiner, 1973, S. 220.

³⁵⁹ Oellers, 1983, S. 185.

X.1.1.1

Fehlende Auftragsarbeiten

Im Werk von Grethe Jürgens lassen sich keine explizit als Auftragswerke titulierte Arbeiten eruieren. Daß es welche gegeben haben muß, davon zeugt eine von der Künstlerin getroffene Aussage aus dem Jahr 1981: "Wenn es sich um Auftragsarbeiten handelte, waren die meisten Bilder nicht schön genug. Ich habe z.B. noch ein Bild mit dem Titel "Frau mit Schmuck". Ich habe mir soviel Mühe gegeben, die Spitzen wiederzugeben. Die Dame hat die Arbeit nicht genommen, weil sie sich nicht schön genug fand. Ich habe es dann später aufgegeben, direkte Auftragsporträts zu malen. Ich habe nur Menschen gemalt, die mich interessieren eben nur für mich."³⁶⁰

Arbeiten, wie das "Porträt der Geschwister von Lenthe" aus dem Jahr 1932 oder das "Porträt Irmgard Wundram", ein Jahr später entstanden, die sich noch heute im Besitz der Familie befinden, lassen vermuten, daß es sich um Auftragsarbeiten handelt.³⁶¹

Den meisten neusachlichen Malern gelang es nicht, ihren Lebensunterhalt mir Porträtaufträgen zu sichern. Ausnahmen bildeten bereits zur damaligen Zeit anerkannte Maler wie Conrad Felixmüller und Otto Dix, die einige lukrative Aufträge von Behörden und Industriellen erhielten. Im Gegensatz zu den akademisch ausgebildeten Porträtisten, wie Leo von König oder auch Max Liebermann, ging es den neusachlichen Malern nicht um das Verschönern ihrer Modelle. "Die Neue Sachlichkeit entsprach dagegen mit ihrem Interesse an der direkten, zeitbezogenen und analysierenden Auseinandersetzung mit dem Individuum nicht dieser Konvention, [...]. Die Konsequenz daraus ist, daß die kritische Würdigung neusachlicher Bildniskunst mehr auf die Qualität der formalen Gestaltung und die Schärfung der individuellen Erscheinung als auf die Herausarbeitung eines Gesellschaftsbildes abzielt."³⁶²

Die herausragende Auftraggeberschicht für Porträtarbeiten waren in den zwanziger Jahren die ökonomisch abgesicherten Repräsentanten von Wirtschaft, Politik und Geistlichkeit. Doch im seltensten Fall vergaben sie Porträtaufträge an neusachliche Maler, die sich zuvor mit dem "Spießbürgertum" kritisch auseinandergesetzt und sich

³⁶⁰ Jürgens im Interview mit G. und H. Reinhardt, 1981, S. 12. Um welches Auftragswerk es sich bei diesem Porträt handelt, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden.

³⁶¹ Von beiden Porträts existieren keine photographischen Aufnahmen.

³⁶² Oellers, 1983, S. 355.

der Darstellung des Proletariats verschrieben hatten. Mit dem Wunsch, ein Repräsentativbildnis zu bekommen, wandten sie sich aus diesem Grund entweder an anerkannte und respektable Porträtphotographen oder an akademisch ausgebildete Porträtisten.³⁶³

Entgegen vorherigen Kunstströmungen erwies sich die Neue Sachlichkeit als keine Repräsentativkunst, ihr wurde es nicht zugetraut, den Bildnisauftrag, der als seriöse Aufgabe mit traditionellen Regeln verstanden wurde, zu erfüllen.

Hinzu kommt die Tatsache, daß bei der Vergabe von Porträtarbeiten, z.B. in Form von öffentlichen Aufträgen, die Konkurrenz unter den Künstlern extrem anwuchs. Künstlerinnen schieden von vornherein aus. Im Kampf um gesellschaftliche bzw. öffentliche Reputation und materiellen Profit verloren sie permanent.³⁶⁴

Enttäuscht äußerte sich Grethe Jürgens in einem 1981 geführten Interview mit dem Kunsthistorikerehepaar Reinhardt, daß sie mit ihren Bildnissen keinen Erfolg verzeichnen konnte. Sowohl die frühen als auch die späten Arbeiten fanden keine Abnehmer. Jürgens vermutete den Grund für das fehlende Interesse an ihren Arbeiten darin, daß sie sich stets die falschen Themen aussuchte.³⁶⁵

Vereinzelte Werke der Künstlerin Grethe Jürgens verkauften sich auf Kunstaussstellungen, die vom Hannoverschen Kunstverein initiiert wurden und an denen Jürgens verstärkt in den dreißiger Jahren teilnahm. Häufig fand sich die Stadtverwaltung als Abnehmer eines der Jürgens-Werke. Offiziell wurden sie als Sozialankäufe deklariert, womit sozial schwach gestellten Künstlern tatkräftig unter die Arme gegriffen werden sollte. Der von der Stadt angekaufte Teil der Jürgens-Arbeiten ging mit der Zeit in den Besitz des Landesmuseums und später in den des Sprengel Museums über. Mit Ausnahme der Arbeit "Selbstbildnis" von 1928 befinden sich heute alle renommierten Hauptwerke der Malerin im Sprengel Museum Hannover.

Zum Schluß muß festgehalten werden, daß trotz eines relativ großen und finanzstarken hannoverschen Mäzenatentum³⁶⁶, dem so namhafte Industrielle wie Bahlsen und

³⁶³ Vgl. Oellers, 1976, S. 76.

³⁶⁴ Vgl. Gattermann, 1988, S. 181.

³⁶⁵ Vgl. Jürgens in einem Interview mit G. und H. Reinhardt, 1981, S. 12.

³⁶⁶ Dazu vgl. Katenhusen, 1998, S. 189 ff. und Meyer-Büser, 1994, S. 105 ff.

Beindorff, später auch Sprengel zuzuordnen waren, Grethe Jürgens keine finanzielle Protegierung erfuhr.

X.1.2 Zweifigurenbildnisse

X.1.2.1 "Frau und Mann" von 1927

1927 malte Grethe Jürgens das Zweifigurenbild "Frau und Mann". Links im Bildvordergrund steht en face eine bis zur Brust wiedergegebene junge Frau, die auf ihrem linken Arm einen kleinen schwarzhaarigen Schoßhund trägt. Bekleidet ist sie mit einer weißen Spitzenbluse, darüber trägt sie einen beigefarbenen Mantel, an dem auf der rechten Seite eine rote Blüte mit einer Anstecknadel befestigt ist, und einen schwarzen Schleierhut. Rechts hinter ihr - durch einen Lattenzaun voneinandergetrennt - steht im Profil ein schwarzgekleideter Herr mit Melone und Handschuhen. Seine rechte Hand hält er vor das Gesicht. Eine vielblättrige grüne Pflanze rankt sich - zwischen der Frau und dem Mann - an einer leuchtend roten Ziegelsteinmauer, die sich hinter dem Mann hoch in den Himmel erhebt, empor, und trennt diesen von der sich dahinter befindlichen Natur - bestehend aus Ackerfeldern und dem Meer mit Schiffen.

Mit der Arbeit "Frau und Mann" greift Grethe Jürgens das Thema der Geschlechterbeziehung bzw. -polarität auf und erhebt es zum Bildgegenstand. Durch ihre Kleidung als bürgerliches Paar charakterisiert - der Herr im schwarzen Anzug mit Melone und Handschuhen, die Dame mit Spitzenbluse und Schleierhut - werden sie von der Malerin auf der Straße gezeigt, einer scheinbar alltäglichen Umgebung.³⁶⁷ Der kleine schwarze Schoßhund im Arm der jungen Frau fungiert als Andeutung auf die den Frauen zugeschriebene Treue und Anhänglichkeit. Während Seelen darin einen Bezug auf die bürgerliche Moral, die die Treue der Frau besonders hoch bewertet sieht, glaubt sie im Verhalten des Mannes, der sich hinter seiner Hand versteckt, als "gehe er auf Abwegen und wolle nicht gesehen werden"³⁶⁸ das Bild auch als eine Kritik an der bürgerlichen Doppelmoral analysieren zu können.³⁶⁹

³⁶⁷ Seelen hält fest, daß "im Gegensatz zu der Kleidung, die die Frau schmückt und den Mann dezent und ernst erscheinen läßt, wird die aus dem 19. Jahrhundert stammende Zuordnung der Frau zu allem "Schönen", Kunstgewerblichen, Schmückenden und Kleinteiligen und des Mannes zu ernster Arbeit von Grethe Jürgens aufgegriffen." Seelen, 1995, S. 115

³⁶⁸ Seelen, 1995, S. 116.

³⁶⁹ Vgl. Seelen, 1995, S. 116.

In ihrer Trennung durch den Lattenzaun und die voneinander abgewendeten Körper bringt Jürgens die Isolation der beiden Figuren intensiviert zum Ausdruck.³⁷⁰ Seelen schlußfolgert aus dieser Darstellungsweise, daß die programmatische Hauptaussage des Bildes in der Vereinsamung von Frau und Mann in der bürgerlichen Gesellschaft wurzelt.³⁷¹ Wobei, wie auch Seelen einräumt, die Frau eine exponierte Position in der Abbildung einnimmt. Die dominante junge Frau steht dem Betrachter frontal gegenüber und blickt ihn ernst und ohne Umschweife an. Auf die demonstrative Haltung der Frau reagiert der sich nach rechts aus dem Bild bewegende Mann mit Unzugänglichkeit und Abkapselung. Jürgens kontrastiert ihre aktive Offenheit mit seiner passiven Verslossenheit. Voneinander abgewandt scheint eine Möglichkeit zur Auseinandersetzung nicht zu existieren. Sie scheinen sich nichts mehr zu sagen zu haben. Durch die geschilderte Kontaktlosigkeit von Frau und Mann wird das Interesse aneinander auf ein absolutes Minimum reduziert. Beide personifizieren sie den "Ausdruck der gegenseitigen Entfremdung, der Entleerung der zwischenmenschlichen Beziehungen."³⁷² Buderer sieht in der Darstellung "Frau und Mann" "die Problematik einer beziehungslosen Begegnung der Geschlechter einerseits, andererseits die generelle Vereinsamung und Unfähigkeit des Individuums zur Kommunikation"³⁷³ verbildlicht. Weiter beschreibt Buderer die Szenerie folgendermaßen: "Die Bewegungslosigkeit und Puppenhaftigkeit der Figuren, die Akkuratessse ihrer Bekleidung, der korrekt angepaßte Anzug, das weiße Hemd, [...], aber auch die strenge Rhythmisierung des unpersönlichen Architekturumfeldes, in das sie bewegungslos eingestellt sind, betonen diese Isolation eines überzeichneten Einzelgängertums."³⁷⁴ Im Nebeneinander von Mann und Frau wird die ganze Einsamkeit verdeutlicht. Das Paar könnte als ganzes auch für die Leere und Gefühlsarmut des "modernen" Menschen in einem technisierten Zeitalter stehen und damit als Kritik an der versachlichten Beziehung zwischen Mann und Frau auch zwischen den Menschen an sich, also als Zeitkritik verstanden werden.

³⁷⁰ Im selben Jahr malte Jürgens das Bild "Frisierpuppen" (**Abb. 49**), das durch seine Anordnung eine enge Verwandtschaft zu "Frau und Mann" aufweist.

³⁷¹ Vgl. Seelen, 1995, S. 116.

³⁷² Horn, 1975, S. 147.

³⁷³ Buderer, 1994, S. 170.

³⁷⁴ Buderer, 1994, S. 170.

"Beide sind außerdem durch eine hohe, leuchtend rote Mauer von der "Natur", hier dem Meer mit Schiffen, getrennt und zeigen so, daß der bürgerliche Mensch in der technisierten Gesellschaft keinen Zugang mehr zur Natur und damit auch zur "Natürlichkeit" mehr hat."³⁷⁵

Unüberbrückbar erscheint die Entfremdung zwischen Mann und Frau, die sich zunehmend ausweitete und den Anschein macht, in einem unvereinbaren Kontrast der Geschlechter zu enden. In einem unveröffentlichten Manuskript äußert sich Gerta Overbeck zum Doppelbildnis "Frau und Mann" folgendermaßen: "Das Bild drückt aber nicht nur durch Abwehr in der Haltung und den hölzernen Bretterzaun ein Getrenntsein aus. In der Hauptsache ist es die starke Trennungslinie in der Komposition. Vom Unterarm der Frau über die Schulter und Kopfbedeckung wird das Bild in zwei Teile geteilt, einen zugewandten und einen abgewandten. Das gleiche wiederholt sich bei der Straße im Hintergrund. Die Perspektive ist hier zu einem Ausdrucksmittel geworden. Sie hebt sich an der linken Seite und gleitet rechts nach unten. Das ganze scheint auf ein inneres Erlebnis hinzuweisen. Ich gebe zu, es war uns wichtig, daß die Bildnisse unbürgerlich waren, sehr oft zum Mißfallen der Porträtierten."³⁷⁶

Die Brüchigkeit menschlicher Beziehungen, wie bei Jürgens "Frau und Mann" dargestellt, verbildlichten auch neusachliche Künstler wie Otto Dix, Christian Schad, Max Beckmann u.s.w.. Im Rahmen gefangen, verharren sie bewegungslos, und wie bei den Darstellungen der "einsamen Paare" von Anton Räderscheidt "Selbstbildnis mit Frau" von 1923 oder "Das Haus Nr. 9" aus dem Jahr 1921 fragt man sich: was haben Frau und Mann miteinander zu tun? Für beide gibt es keine gemeinsame Richtung, die eingeschlagen werden kann, das Nebeneinander der beiden Figuren verstärkt deren extreme Entfremdung und Vereinsamung, die Geschlechterpolarität weist eine unüberbrückbare Diskrepanz auf.

"Im Gegensatz zu Grethe Jürgens proletarischem "Liebespaar" (**Abb. 50**) ist dieses bürgerliche Paar an einem Punkt der Ideologie der Geschlechterunterschiede angelangt, der die Gegensätze so stark betont, daß Möglichkeiten für eine Begegnung

³⁷⁵ Seelen, 1995, S. 116.

³⁷⁶ Overbeck, unveröffentlichtes Manuskript von 1976, abgedruckt in: H. Reinhardt, 1979, S. 246-247, hier S. 246.

nicht mehr offen bleiben. Sie kritisiert die bürgerliche Beharrung auf einem "wesensmäßigen" Unterschied zwischen Mann und Frau, [...]."³⁷⁷

Paardarstellungen der Neuen Sachlichkeit bevorzugten die Frau in gleichgestellter Position dem Mann gegenüber und nehmen damit eine kontrapunktische Position zu den Paardarstellungen des 19. Jahrhunderts ein.

Die Frage, warum Grethe Jürgens eine solche Thematik aufgreift, läßt sich zum einen auf die Aktualität und Brisanz des Themas zurückführen, zum anderen auf die Tatsache, daß sie als Künstlerin und Frau in einer von Männern dominierten Welt existieren mußte. Sie stellt dem Betrachter eine von materiellen und gesellschaftlichen Konventionen unabhängige Liebe dar, die zu einem neuen Leitbild für die Frau-Mann-Beziehung einiger neusachlicher Maler wurde. Für die dargestellten Frauen bedeutete diese distanzierte Darstellungsweise zunächst einmal Gewinn von Selbstbewußtsein und Unabhängigkeit.

Die geschilderte Frau scheint durch ihre größere Ausrichtung auf den Betrachter ihre "weibliche Rolle" in Frage zu stellen und für eine Veränderung offener. Um nicht von der eigentlichen Hauptaussage des Werkes abzuweichen, wird eine möglichst alltägliche Umgebung, eine undramatische Handlung gewählt und eine kühle, emotionslose Mimik der abgebildeten Personen präferiert.³⁷⁸

³⁷⁷ Seelen, 1995, S. 116.

³⁷⁸ Vgl. Seelen, 1995, S. 121.

X.1.2.2

Exkurs: Die Frau in der Weimarer Republik (1918-1933)

Die Beschreibung von sich entfremdeten Paaren als auch die Problematisierung des Verhältnisses der Geschlechter steigerte sich in den zwanziger Jahren zu einem zeittypischen Phänomen.

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges, so heißt es in der Literatur, "war der Anfang vom Ende der patriarchalischen Ehe"³⁷⁹ gekommen. Er veränderte die Grundlagen aller bis dahin bestehenden Verhältnisse nachhaltig. Mit der Einberufung eines großen Teils der männlichen Bevölkerung nimmt man der Ehefrau, Mutter und schließlich den Kindern die finanzielle Einkommensquelle für den Lebensunterhalt. Da die Kriegsunterstützung für Angehörige von Soldaten sehr gering ausfiel, waren die Frauen gezwungen, einer Erwerbstätigkeit nachzugehen. Seit Ausbruch des Krieges konnte deshalb nicht mehr von einer strikten Arbeitsteilung zwischen Männern und Frauen die Rede sein. In dieser Situation konnten die althergebrachten Rollenklischees (die Frau am Herd und der Mann im Berufsleben) außer Kraft gesetzt werden.

Was so gerade noch in den Fugen ist, ist rasch aus denselben geraten. Die Frauen rückten auf die leergewordenen Stellen der eingezogenen Soldaten nach. Sie leisteten Dienst an der heimatlichen Front, hielten als Industriearbeiterinnen die Produktion der Munitionsfabrik in Gang und nahmen die bisher von den Männern okkupierten Plätze der Schreibbeamten in öffentlichen Ämtern und der Heeresverwaltung³⁸⁰ ein.³⁸¹

Durch die Beschäftigung von Frauen u.a. in den Bereichen der Arbeitswelt, die bislang nur den Männern zugänglich waren, festigte sich ihre wirtschaftliche und soziale

³⁷⁹ Frauenalltag und Frauenbewegung, 1980, Bd. II, S 112.

³⁸⁰ Der Einsatz in der Heeresverwaltung erfolgte aber erst nach 1916, Gerhard, 1990, S. 301.

³⁸¹ Einerseits war diese Art der Arbeit für viele Frauen ein Teil ihrer nationalen Pflichterfüllung. Es war eine Zeit, "in der Belastungsfähigkeit und staatsbürgerliche Loyalität der Frauen unter Beweis gestellt werden konnte." (Visier, 1990, S. 1) Andererseits bedeutete sie aber auch: Überstunden und Nacharbeit für Frauen. Oft sind Erkrankungen und Arbeitsunfälle das Resultat. Die Industrie stellte vorwiegend Frauen ein, auch nach dem Ersten Weltkrieg, da ihre Arbeit um 25-40% billiger war. Von ihren männlichen Arbeitskollegen wurden sie deshalb als "weibliche Schmutzkonkurrenz" beschimpft, s. Frevert, 1979, S. 86.

Stellung enorm. Andererseits verloren die bisher das Leben der Frauen bestimmenden Koordinaten "Kinder - Küche - Kirche" ihre Funktion.³⁸²

Mit dem Ende der Novemberrevolution 1918 wurde der seit geraumer Zeit von den verschiedensten politischen Ausrichtungen der Frauenbewegung erhobenen Forderung nach dem aktiven und passiven Wahlrecht für die Frauen nachgegeben und noch im selben Jahr in der Weimarer Reichsverfassung verankert. Im Grundrechtsteil hieß es in Artikel 109 Absatz 2 der WRV zur "Gleichberechtigung": "Männer und Frauen haben grundsätzlich dieselben staatsbürgerlichen Rechte und Pflichten." Eine heftige Diskussion löste das Wort "grundsätzlich" aus. Mit diesem Wort sollte zum Ausdruck gebracht werden, daß unter bestimmten politischen und wirtschaftlichen Umständen die Gleichberechtigung der Frau im öffentlichen und privaten Bereich außer Kraft gesetzt werden könnte, ohne gegen die Verfassung zu verstoßen. Folglich stellte "grundsätzlich" eine Verhinderung der wirklichen Gleichberechtigung der Frauen dar. "Ausnahmebedingungen zum Nachteil der Frauen sind inklusive."³⁸³

Innerhalb der Frauenbewegung kam es bezüglich der Formulierung des Gleichberechtigungspostulats der Geschlechter zu kontroversen Auseinandersetzungen.

Der eher konservative Part der Frauenbewegung verfolgte das Ziel unter Zuhilfenahme des Konzepts der "Mütterlichkeit" und des weiblichen Kultureinflusses, die Gesellschaft zu humanisieren.³⁸⁴ Die Frauenarbeit, abgeleitet aus der weiblichen Potenz zur Mutterschaft, sollte gesellschaftlich akzeptiert und ausgeweitet werden. Erst an zweiter Stelle stand der Kampf um die politische Gleichberechtigung.

Demgegenüber empfanden die Frauen der progressiven Frauenbewegung die Forderung nach der rechtlichen als auch politischen Gleichberechtigung als ihr oberstes Gebot und Voraussetzung zur Überwindung der politischen Isolierung der Frauen.

Speziell von den radikalen Feministinnen wurde eine Streichung des Wortes "grundsätzlich" verlangt, allerdings wurde dieser Aufforderung nicht entsprochen.

³⁸² Allerdings behielt der Großteil der weiblichen Bevölkerung während und nach dem Krieg die zumeist passive Rolle der Ehefrau und Mutter bei. Nicht zuletzt, weil sie auf diese spezielle Aufgabe von den Männern festgelegt und fixiert worden sind. Andere Frauen gestehen sich ein, daß sie mit ihrer bisherigen Rolle und Position innerhalb der Familie und Gesellschaft durchaus zufrieden sind und eine Veränderung gar nicht herbeiwünschen. Meines Erachtens ist es wichtig zu bedenken, daß nicht alle Frauen sich der Emanzipation anschließen.

³⁸³ Frauenalltag und Frauenbewegung, 1980, Bd. II, S. 86.

³⁸⁴ Vgl. Visier, 1990, S. 3.

Zumindest jedoch war die politische Gleichberechtigung mit dem Frauenwahlrecht realisiert.

Infolge der wirtschaftlichen Demobilmachungsverordnung vom 28.03.1919 mußten die Frauen sehr schnell die während des Krieges eingenommenen Arbeitsplätze für die Männer wieder räumen. Viele Frauen gingen ohne Zögern an den heimatlichen Herd zurück. "Ja, auch die Frauen selbst schienen sich nach der Erschöpfung durch Not und Krieg und der Doppelarbeit in Familie und Fabrik freiwillig in die vertraute patriarchalische Ordnung zu fügen."³⁸⁵ Trotzdem ist zu vermerken, daß die Frauenerwerbstätigkeit in den zwanziger Jahren so hoch wie nie zuvor war.³⁸⁶ Vor allem ließ sich diese Tatsache an der enormen Angestelltenexpansion in den zwanziger Jahren ablesen. Gerhard berichtet, daß es 1925 dreimal so viele Angestellte gab wie 1907 und daß ihre Zahl kontinuierlich im Steigen begriffen war.³⁸⁷

Die Einbindung der Frau in die Erwerbstätigkeit und die damit einhergehende finanzielle Unabhängigkeit vom Mann sowie die politische Erneuerung prägten ein neues Frauenbild. Als extremer Gegenpol zur Hausfrau und Mutter kristallisierte sich das Phänomen der selbstbewußten, aktiven und freizügigen "Neuen Frau" heraus. Mit der Befreiung von den der Gesellschaft auferlegten moralischen Schranken (z.B. "eine anständige Frau geht nicht arbeiten") wurden ehemalige Tabus überschritten. Selbstverständlich fordern die "Neuen Frauen" jetzt einen geeigneten Platz für sich in der Gesellschaft.

Durch die Einführung von neuartigen technischen Haushaltsgeräten wie Gasherd oder Bügeleisen wurde der Hausfrau zunehmend die Arbeit erleichtert, vielmehr sorgten diese technischen Errungenschaften auch dafür, daß die Frau mehr freie Zeit erhielt. Viele nutzten diese gewonnene Zeit, um dem vielfältigen Unterhaltungsangebot (Filme, Theater, Revuen etc.) der zwanziger Jahre nachzukommen. Andere wiederum besannen sich auf ihre Mutterpflichten und widmeten sich verstärkt der Kindererziehung. Koch weist darauf hin, daß die Frauenbewegung mit der "Mütterlichkeit" die Kinderbetreuung als nationale Verpflichtung jeder Frau

³⁸⁵ Gerhard, 1990, S. 328.

³⁸⁶ z.B. gab es 11,5Mio. erwerbstätige Frauen in der Weimarer Republik, s. Gerhard, 1990, S. 364.

³⁸⁷ Vgl. Gerhard, 1990, S. 364.

propagierte, womit der Mutterschaft eine "neue überindividuelle Bedeutung" zukam.³⁸⁸ Die Reaktion der Umwelt darauf war die "Erfindung" des Muttertages.³⁸⁹ Das Bild der Mutter als Heldin des Alltags wurde gegen Ende der Weimarer Republik in zunehmenden Maße von den Nationalsozialisten für ihre Propaganda genutzt. Dagegen fiel die berufstätige und selbstbewußte "Neue Frau" zusehends in die Ungnade der Öffentlichkeit. Schon 1933 existierte der Typus der "Neuen Frau" nicht mehr in seiner ursprünglichen Form, sondern wurde ersetzt durch das Bild der Frau als Mutter und Hüterin der Familie.

³⁸⁸ Koch, 1988, S. 97.

³⁸⁹ Die Idee des Muttertages kam ursprünglich aus Amerika. In Deutschland hatte sich dieser Ehrentag der Mutter bereits 1930 weitgehend durchgesetzt.

X.1.2.3 "Liebespaar" aus dem Jahr 1930

In diametralem Gegensatz zu der Abbildung "Frau und Mann" befindet sich Jürgens' Gemälde "Liebespaar" (**Abb. 50**) aus dem Jahr 1930. Vor dem Hintergrund der brisanten politischen und ökonomischen Verhältnisse Anfang der dreißiger Jahre entwarf Jürgens das halbfigurige Doppelporträt eines sich einander zugewandten Paares. In dem diagonal geteilten Bild stehen sie rechts vor einem kümmerlich gedeihenden Strauch, der sich an einer Hauswand im Hintergrund emporrankt und, so Reinhardt, den von dem "Liebespaar" inkarnierten hoffnungsvollen Neubeginn symbolisiert.³⁹⁰ Durch die schlichte Kleidung kann dieses Paar dem Arbeitermilieu zugeordnet werden.

Jürgens wählte einen engen Bildausschnitt und erzielte damit eine extreme Nahaufnahme auf die Köpfe der beiden Dargestellten. Demonstrativ verweist die Malerin auf das geistige und körperliche Zusammengehörigkeitsgefühl der beiden Personen, mehr noch als auf ihre Zugehörigkeit zu ihrer sozialen Position innerhalb der Gesellschaft, die aber trotzdem deutlich bleibt.³⁹¹ Beinahe macht es den Eindruck, als würden sich Mann und Frau stolz in der Öffentlichkeit - auf der Straße - präsentieren, ihre ruhige Haltung veranschaulicht die gesellschaftliche Akzeptanz der Liebesbeziehung.³⁹² Mit den versetzt nebeneinander stehenden Personen übernimmt Jürgens eine Stilkomposition, die seit der Romantik für Freundschaft und Kameradschaft steht.³⁹³

Obwohl in der Bekleidung keine nennenswerte Differenz zwischen einem weiblichen und männlichen Lebensbereich auszumachen ist und auch die geschlechtsspezifischen "Wesensmerkmale" stark in den Hintergrund rücken, so erläutert Manja Seelen, "bleibt die Darstellung aber in der deutlichen Hierarchisierung der Figurenkomposition durch den herabblickenden Mann und der heraufschauenden Frau und dem fast väterlich wirkenden Handauflegen des Mannes <<traditionell>> im Sinne der Geschlechterideologie des 19. Jahrhunderts."³⁹⁴ Es wird in der Darstellung der Beziehung nicht die Exklusivität der Abgebildeten explizit hervorgehoben, auch das Außergewöhnliche ihrer Gefühle, als vielmehr deren allgemeine Verbreitung in der

³⁹⁰ Vgl. H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 21.

³⁹¹ Vgl. Seelen, 1995, S. 91-92.

³⁹² Vgl. Seelen, 1995, S., 91.

³⁹³ Zum Freundschaftsbild in der Romantik, vgl. Lankheit, 1952, S. 125.

³⁹⁴ Seelen, 1995, S. 92.

Gesellschaft und auch deren gesellschaftliche Akzeptanz. Die Versachlichung der Beziehung stellt einerseits die Abkehr von einer moralischen Belehrung, andererseits die Abkehr von einer Befriedigung der Schaulust von Seiten der Betrachter dar. Erzielt wurde mit der Darstellungsweise das Infragestellen der Funktionalisierung der Frau als "treusorgende Ehefrau", "Geliebte" oder als moralisch schwaches, aber körperlich attraktives Lustobjekt. Für die dargestellte Frau hat dies ein Heraustreten aus der Passivität zur Folge.³⁹⁵

Abbildungen von proletarischen Liebespaaren vertraten in der Malerei der Neuen Sachlichkeit keine singuläre Erscheinungsform und kamen selbstverständlich neben den Ehepaar-Darstellungen vor.³⁹⁶

"Im Allgemeinen gab es in den Zwanziger Jahren eine starke Tendenz von den Sozialreformen und von der steigenden Bedeutung der Arbeiter für das wirtschaftliche Wohlergehen des Staates eine positive Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu erhoffen, die sich auch in der Beziehung der Geschlechter zueinander im Sinne der größeren Partnerschaftlichkeit auswirken sollte. Sowohl für einen zwanglosen Umgang mit der Sexualität, als auch für die wirtschaftliche und finanzielle Gleichberechtigung von Mann und Frau wurde gerade das Leben der Arbeiter zu einem Vorbild."³⁹⁷

Auch in der "Liebespaar"-Darstellung um 1929 von Elsa Haensgen-Dingkuhn (1898-?) schildert die Malerin eine bewußt nach außen getragene Demonstration des Zusammengehörigkeitsgefühls und der offensichtlich gegenseitigen Zuneigung von Frau und Mann. In der Konfrontation mit den traditionellen Rollenvorstellungen präsentiert Haensgen-Dingkuhn wie auch Jürgens eine eher partnerschaftliche Ausrichtung der Frau-Mann-Beziehung. Die Frau avanciert zur kameradschaftlichen Gefährtin. Die junge Liebe der beiden symbolisieren die sich im Wachstum befindlichen Bäume im Hintergrund, deren Äste zarte, frühlingshafte Knospen tragen. Auch die Darstellungen von Erich Wegner "Paar" um 1926 und "Liebespaar am Strand" von 1930 lassen sich ebenfalls in die Schilderungen von zukunftsorientierten und optimistischen Liebespaaren eingliedern.

³⁹⁵ Vgl. Seelen, 1995, S. 121.

³⁹⁶ Während Liebespaare verstärkt aus dem Arbeitermilieu stammten, lassen sich die Ehepaare eher dem Bürgertum zuschreiben, vgl. Seelen, 1995, S. 95.

³⁹⁷ Seelen, 1995, S. 95-96.

Im Gegensatz zu den "Liebespaar"-Abbildungen von Haengens-Dingkuhn und Jürgens läßt Conrad Felixmüller in seiner Arbeit "Liebespaar von Dresden" aus dem Jahr 1928 ein Paar vor einer Industrie- und Vorstadtlandschaft auftreten. Ihm diene das Thema als Ausgangsposition, um die Lebenssituationen der Arbeiterklasse konkret aufzuzeigen und die Abhängigkeit des einzelnen von den existierenden gesellschaftlichen Bedingungen zu offenbaren. "Solche Darstellungen sind unübersehbare Hinweise auf menschenunwürdige Seiten des proletarischen Daseins, das wenig Platz für das Glück der Jugend läßt."³⁹⁸

Überwiegend werden Mann und Frau in Jürgens' "Liebespaar" als typische Vertreter ihrer Klasse geschildert. Wie Lohkamp betont, werden sich nicht das Ich, sondern die Klasse, die Gesellschaft als die Stärkeren erweisen.³⁹⁹

Kunst- und Sozialwissenschaftler aus der ehemaligen DDR analysierten dieses Doppelporträt häufig unter klassenkämpferischen Aspekten und schrieben Grethe Jürgens eine gesteigerte Sympathie für die Arbeiterklasse zu. "Die vielen zukunftsweisenden Momente sowie der Wille <<dem Schicksal zu trotzen und die Hoffnung auf ein besseres Leben nicht aufzugeben>>, wie es besonders in dem "Liebespaar" von Grethe Jürgens zum Ausdruck kommt, kennzeichnen den vorrevolutionären Gehalt mancher ihrer Werke."⁴⁰⁰ Wie bereits erwähnt, galt das malerische Interesse der Künstlerin in vornehmlichem Maße dem "kleinen Mann" und dem Aufzeigen von sozialen Mißständen und Ungerechtigkeiten. Auch wenn Grethe Jürgens kein Mitglied der KPD oder einer anderen kommunistisch-orientierten Partei war, läßt sich ein ideologisch-geprägter Ansatz in ihrem Werk nicht leugnen. Ursula Horn schreibt 1975: "Hier nähert sie (Grethe Jürgens, die Verf.) sich der Formulierung eines idealen, zukunftsweisenden Menschenbildes. Die beiden plastisch modellierten und damit kraftvoll wirkenden Gestalten entsprechen voll unseren Vorstellungen von einem jungen, fortschrittlichen Paar aus der Arbeiterklasse der zwanziger Jahre."⁴⁰¹ Und weiter: "Grethe Jürgens stand hier durchaus auf der Höhe der Gestaltung eines proletarisch-revolutionären Menschenbildes, wie es gegen Ende der zwanziger Jahre in Deutschland unter dem Einfluß der Kulturpolitik der KPD und der Gründung der

³⁹⁸ Horn, 1979, S. 65.

³⁹⁹ Vgl. Lohkamp, 1979, S. 188.

⁴⁰⁰ Horn, 1975, S. 176.

⁴⁰¹ Horn, 1975, S. 175.

ARBKD (ASSO) möglich wurde."⁴⁰² Vier Jahre nach der Wende (1993) konstatierte Olbrich, daß Jürgens mit diesem Bild zum neuen proletarischen Menschenbild vorgestoßen sei.⁴⁰³ In diesem Kontext ist interessant zu beobachten, daß das 1996 überarbeitete und in Leipzig erschienene Lexikon der Kunst Jürgens Doppelporträt als "Arbeiterliebespaar" titulierte.⁴⁰⁴

Liebespaare stehen in der Regel für Glück und Harmonie. Sie können aber auch stellvertretend für den Geschlechterkampf und -konflikt herangezogen werden. In diesem Fall gelingt es der Malerin mit wenigen stilistischen Mitteln, wie die die auf die Schulter der Frau aufgelegte rechte Hand des Mannes, die als Geste des Schutzes zu verstehen ist sowie durch den aufeinandergerichteten Blick, das innige Verhältnis von Frau und Mann darzulegen. "Mit rührender Einfachheit und Gradlinigkeit ist das Verhältnis des Liebespaares von Grethe Jürgens dargestellt; [...]. Das entgegenkommende Vertrauen in der Blickbeziehung festigt den Eindruck partnerschaftlicher Nähe."⁴⁰⁵

Das unterschiedliche Darstellungsspektrum von "Liebespaar"-Bildern bzw. von Frau und Mann Beziehungen hängt vom jeweiligen persönlichen Erfahrungshorizont der Künstler ab. Wie sich noch herausstellen wird, bildet diese "Liebespaar"-Darstellung im Oeuvre von Grethe Jürgens eine Ausnahmesituation in der ansonsten geläufigen Konzeption von mehreren Figuren.⁴⁰⁶

⁴⁰² Horn, 1975, S. 148.

⁴⁰³ Vgl. Lexikon der Kunst, Band V, 1993, S. 154.

⁴⁰⁴ Lexikon der Kunst, Band IV, 1996, S. 154.

⁴⁰⁵ Vierhuff, 1980, S. 148.

⁴⁰⁶ Vgl. H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 21.

X.2 Im Spiegel des Ichs - Das "Selbstbildnis" von 1928

Von Seiten der Künstler wurde seit jeher dem eigenen Bildnis ein hohes Interesse entgegengebracht. Kaum ein Künstler hatte wie Rembrandt im Selbstbildnis Zeugnis über sich selbst abgelegt, sich in ihnen immer wieder von neuem selbst be- und hinterfragt, selbst kritisiert und auch selbst stilisiert. Die Selbstdarstellung des Künstlers in der bildenden Kunst beschränkte sich auf die malerische Wiedergabe der Individualität des Dargestellten, der eigenen Persönlichkeit sowohl von der äußeren Erscheinung als auch von der sozialen und geistig-psychologischen Wesenheit. Mit anderen Worten: der Künstler konzentriert sich auf die Vorstellung vom Ich, vom Selbst.

Das "Selbstbildnis" von 1928 (**Abb. 51**) gilt als eines der wichtigsten Arbeiten von Grethe Jürgens. Es ist das am meisten ausgestellte Werk im Oeuvre der Künstlerin. Grethe Jürgens' Selbstporträt ist als Synonym für die Selbstbefragung und die Selbstbekenntnis der Malerin zu analysieren und kann als eine Art von autobiographischem Dokument verstanden und gewertet werden.

Das Ringen der Künstlerin mit sich selbst und ihrem Werk findet in der Selbstdarstellung ihrer Person den authentischsten Ausdruck und verweist zugleich auf die Beziehung der Künstlerin zu ihrer Umwelt und auf ihre Stellung in der Gesellschaft.

Rechts im Bild, dem Betrachter frontal gegenüber plaziert und nahe an den Bildrand gerückt, stellt sich Grethe Jürgens auf ihrem als Brustporträt angelegten "Selbstbildnis" in der bescheidenen Umgebung einer mit schrägen Wänden ausgestatteten Dachkammer dar. Sie trägt einen zur damaligen Zeit aktuellen männlich markanten Kurzhaarschnitt. Ihre Augen blicken bzw. starren beinahe hypnotisierend den Betrachter an. Der Mund ist geschlossen, die Lippen liegen fest aufeinander. Bekleidet ist sie mit einem dunkelfarbigen, ärmellosen und tunikaähnlichen Oberteil mit einem runden Halsausschnitt.

Vor Grethe Jürgens' rechtem Arm im Bildvordergrund läßt sich das obere Teil einer Vase erkennen, die ohne erkennbaren Standort eine nach oben strebende rote und grau-blaue Tulpe beinhaltet.

Die sich im linken Bildteil befindlichen braunen hölzernen Stützbalken wurden von Jürgens wie akkurat gezeichnete geometrische Formen und Flächen angelegt und durch eine von der Decke herabhängende Lampe mit einer hellaufleuchtenden Glühbirne von der drahtverglasten Fensterkonstruktion im oberen Teil des rechten Bildhintergrundes getrennt. Das leicht geöffnete Fenster gibt den Blick auf ein benachbartes Haus frei.

"Ich bin eine Frau, die weiß, was sie will, ich habe mein Tempo, ich hab´ meinen Stil, ich habe meine Hemmungen fest in der Hand, ein bißchen Gefühl, ein bißchen Verstand. Ich kenn´ meine Grenzen, ich höre die Zeit - die Stimmen des Tages, da weiß ich Bescheid. Volant in der Hand, gradlos auf mein Ziel, ich weiß ganz genau, was ich will."⁴⁰⁷

Beschrieben wird das Bild einer Frau, die vollkommen auf sich bezogen, traditionellen Bedingungen und Konventionen absagt und sich dem Leben ohne gesellschaftliche Zwänge hingibt. Beschrieben wird das Phänomen der "Neuen Frau".

Im Moment des Verharrens präsentiert sich Jürgens mit einem Garçonne-Haarschnitt und einem schmucklosen und geradegeschnittenen Kleid, das auf ein Akzentuieren der sekundären Geschlechtsmerkmale verzichtet, als knabenhaften Frauentyp der zwanziger Jahre und hebt somit ihre Affinität mit der Erscheinung der "Neuen Frau" hervor.

Die "Neue Frau" ist Ausdruck einer allmählichen Wandlung des Frauenbildes. Sie suggeriert eine Art von Aufbruchstimmung. Zumeist wird sie im Zusammenhang mit den zwanziger Jahren genannt und praktisch als ein Inbegriff jener Dekade aufgefaßt. Sie wollten wie die Männer unabhängig, unbeschränkt, genießend, erobernd, zielstrebig u.s.w. sein. Vorläufig findet jedoch eine rein äußerliche Annäherung an das Erscheinungsbild des Mannes statt.⁴⁰⁸ Der neue Frauentyp ist selbstverständlich berufstätig, sportlich und gekennzeichnet durch seine knabenhaft-schlanke Figur. Neben der neu propagierten Sportlichkeit der Frau nimmt die Mode einen exponierten Stellenwert im Leben der "Neuen Frauen" ein. Der Ausschnitt der Blusen und die

⁴⁰⁷ Uraufführung der Operette "Eine Frau, die weiß, was sie will" von 1932.

⁴⁰⁸ Sykora geht davon aus, daß die Frauen bereits vor der Weimarer Republik einen männlichen Typus ausgebildet haben, "der sich mit den Insignien des <<Herrenschnitts>>, der Krawatte, des Monokels, der Zigarette ausstattete, Merkmale also, die im Phänotyp der <<Neuen Frau>> wieder auftauchen. Sie wurden demonstrativ und offensiv als Zeichen eingesetzt, die sonst männlich kondolierte Eigenschaften wie Gefühlsstärke und Willenskraft, erotische Aktivität und ökonomische Autonomie signalisieren sollten. Sykora, 1990, S. 28

Länge der Röcke werden immer gewagter. Sport und Mode trugen plötzlich dazu bei, daß die bislang immer unter langen Röcken oder Kleidern versteckten Beine zum erotischen Signal stilisiert wurden. Als eine oftmals motorisierte Frau wird sie dargestellt und so zum Symbol des technisch-gesellschaftlichen Fortschritts erkoren. Ute Frevert bezeichnet den Typus der "Neuen Frau" als den "Inbegriff Weimarer Modernität", als das Symbol für die "moderne Fortschrittlichkeit der Republik, ihre Urbanität und Technikbegeisterung, ihre Sachlichkeit und ihr demokratisches Profil."⁴⁰⁹ Für den Entwicklungsprozeß der sozialen Stellung der Frau zeichneten sich die zwanziger Jahre als ein prägendes Jahrzehnt aus.

In der Wiedergabe Grethe Jürgens' als eine Vertreterin der "Neuen Frau", negiert sie das stereotype Bild der Frau als passiv, häuslich und mütterlich, und zwar "nicht nur durch die Art und Weise ihrer künstlerischen Darstellung, sondern auch durch ihren eigenen Lebensstil."⁴¹⁰ Ihr Dasein als Frau tangiert die Malerin nur peripher. Ihr ist es wichtig, sich nach außen als Künstlerin zu zeigen, sich trotz ihrer schwierigen finanziellen Situation als Künstlerin zu behaupten⁴¹¹. Im Gegensatz zu Künstlerinnen, vor allem solchen aus vergangenen Jahrhunderten, wie beispielsweise Paula Modersohn-Becker oder Camille Claudel, gelang es Jürgens ohne merkbare Hindernisse von Seiten der Familie, Freunden, Bekannten oder der breiten Öffentlichkeit den Zutritt zur öffentlichen, von Männern okkupierten Domäne zu erreichen; ebenso näherte sie sich zusehends dem Wunsch sich als Künstlerin zu etablieren, an.

Mit einem ernsten und entschlossen wirkenden Gesichtsausdruck stellt sich die Künstlerin in provozierender Weise dem Betrachter gegenüber und evoziert eine Konfrontation. Dem geläufigen Weiblichkeitsideal der Zeit abgeschworen, steht Jürgens aufrecht, mit leicht zurückgenommenen Schultern unumstößlich wie ein steinernes Standbild da.⁴¹² Die Frage, worum es der Malerin in ihrem Selbstporträt

⁴⁰⁹ Frevert, 1988, S. 25.

⁴¹⁰ Meskimmon, 1992, S. 38.

⁴¹¹ Seelen konstatiert, daß der Blick in den Bildnissen der "Neuen Frau" von Georg Schrimpf und Christian Schad im Gegensatz zu denen von Malerinnen distanzierter ist. Der Blick der Künstlerinnen auf die Erscheinung der "Neuen Frau" stellt sich als ein forschender, ernster und entschlossener dar, vgl. Seelen, 1995, S. 156-157.

⁴¹² Vgl. Evers, 1983, S. 159.

geht, was sie mit ihm zum Ausdruck bringen möchte, drängt sich dem Betrachter unweigerlich auf.

Mit der Darstellung Grethe Jürgens' als eine Vertreterin der "Neuen Frau" stellt sie ihr eigenes Selbstverständnis als Frau in einer von Männern dominierten Kunst-Welt zur Schau.

Nachweislich lassen sich verschiedene neusachliche Malerinnen anführen, die den Begriff der "Neuen Frauen" durch ihre Selbstporträts ausdrücken. Käthe Hoch stellt sich in ihrem "Selbstbildnis" von 1927 in Malerkittel, Mütze und Pinsel selbstbewußt dem Betrachter gegenüber. Lotte Lasersteins "Selbstbildnis mit Katze" aus dem Jahr 1925 zeigt eine junge Frau mit Garçonne-Haarschnitt, die einen weißen Kittel trägt. Sie steht aufrecht vor einer Staffelei; in ihrer linken Hand befindet sich ein Pinsel. Kate Diehn-Bitt verzichtet in ihrem "Selbstbildnis mit Sohn" um 1930 auf die Darstellung ihrer Person mit den für einen Künstler typischen Malutensilien. Kameradschaftlich verbunden stellt sie sich Arm in Arm mit ihrem Sohn dar. Ihr androgynes Erscheinungsbild fällt besonders ins Auge. Der jeweilige Blickkontakt mit dem Betrachter bringt das von den Malerinnen nach außen getragene Selbstverständnis als Frau und Künstlerin zu Tage. Indem diese Künstlerinnen der Neuen Sachlichkeit in ihren Selbstbildnissen einen zeitbezogenen und zeittypischen Ausdruck in Form der Darstellung der "Neuen Frauen" hervorbringen, betonen sie explizit die Frau in der öffentlichen Sphäre und am Arbeitsplatz, ihre häuslichen Funktionen ignorieren sie.⁴¹³ Bei Selbstbildnissen handelt es sich einerseits um eine Art von Selbsthinterfragung und andererseits um die Klärung der eigenen Position innerhalb der Gesellschaft und somit transportiert ein Selbstporträt auch ein intensives Bedürfnis nach Selbstbestätigung.

Im "Selbstbildnis" von 1928 finden sich keine Arbeitsattribute, die auf Jürgens als Malerin hindeuten, wie sie z.B. von Julius Bissier "Selbstbildnis eines Bildhauers" von 1928, Friedrich Busack "Selbstbildnis mit Pinsel" 1924 sowie Hans Mertens "Selbstbildnis" aus dem Jahr 1926 deutlich in Szene gesetzt sind, womit sie sich in die Riege der Maler wie Georg Scholz "Selbstbildnis vor der Litfaßsäule" von 1926, Alexander Kanoldt "Selbstbildnis" 1930 oder Wilhelm Schnarrenbergers "Selbstbildnis" von 1931 eingliedert, die auf die Darstellung von Gegenständen

⁴¹³ Vgl. Meskimmon, 1992, S. 38.

verzichten, die sie als Maler zu erkennen geben würden. Oellers fragt sich, welche Intention hinter dieser Art der Selbstdarstellung steckt. Möchten die Künstler sich als Typ des Intellektuellen verstehen, "dessen <<geistige Tätigkeit>> sich bewußt von der Ikonographie der Arbeitsattribute absetzt"⁴¹⁴? Möchten sie sich weniger als Arbeitende, denn als geistige Elite verstanden wissen, "der im Porträt nicht die <<vordergründige>> Interpretation, sondern eine psychologisierende und symbolhafte Charakterisierung zukommt?"⁴¹⁵

Anton Räderscheidt schreibt in seinem Tagebuch über die Intention des Künstlers, sich selbst darzustellen: "Selbstbetrachtung. Der Maler ist mit der Selbstbetrachtung von Hause aus vertraut. Er ist es gewohnt, seine Person nach dem Spiegel darzustellen und sich als Objekt zu betrachten. Und doch spielt auch ihm die Vorstellung, wie er glaubt zu sein, einen Streich. Seine Haltung ist bewußt, der Blick, mit dem er ansieht, ist nicht der gewollt gleichgültige, wie beim fremden Modell. Er arrangiert die Haltung des Pinsels bildmäßig. Er gestaltet das Ich, das er sein will. Aber wo ist er?"⁴¹⁶

Nichts lenkt den Blick des Betrachters von der abgebildeten Person Jürgens in ihrem "Selbstbildnis" ab. Selbst die stark zurückgenommene Farbigkeit, die eine Reduzierung der emotionalen Werte nach sich zieht, leitet den Blick des Betrachters wieder zurück zur Dargestellten. Diese eindimensionale Blickführung weist speziell bei den zahlreich entstandenen Selbstporträts von Künstlerinnen auf ein Dahinter.⁴¹⁷ Ein fragender Blick richtet sich aus der Leinwand heraus auf den Betrachter. Ob mit dem Blick, dem fragenden Blick Selbstbewußtsein und/oder Selbsterforschung ausgedrückt werden soll, bleibt dahingestellt.

Als plakative Form der Selbstdarstellung in Figuration der "Neuen Frau" behauptet sich Jürgens als eigenständiges Individuum und vermittelt den Eindruck, einer von sich und ihren künstlerischen Fähigkeiten überzeugten jungen Frau. Allerdings muß dieses von Jürgens artifiziell konstruierte Erscheinungsbild ihrer eigenen Person angezweifelt bzw. in Frage gestellt werden, berücksichtigt man die Tatsache, daß von Jürgens' "Selbstbildnis" eine erste Fassung existiert, die heute leider nur noch als

⁴¹⁴ Oellers, 1976, S. 75.

⁴¹⁵ Oellers, 1976, S. 75.

⁴¹⁶ Räderscheidt, Tagebuch, (Archiv Räderscheidt, Köln), Oktober, o.S., 1966.

⁴¹⁷ Vgl. die Selbstporträts aus den Jahren 1927 (**Abb. 52 und Abb. 53**) sowie die zwei undatierten Selbstbildnisse (**Abb. 21**) und (**Abb. 54**).

Photographie (**Abb. 55**) erhalten ist und bisher noch nie publiziert wurde sowie der Fachwelt vollkommen unbekannt ist.⁴¹⁸

Die Photographie zeigt die junge Malerin mit leicht gewellten und kinnlangen Haaren. Ihr Gesicht ist im Kontrast zur zweiten Fassung um den Mund- und Nasenbereich faltiger. Auch sind die Mundwinkel etwas grimmig nach unten gezogen, unter ihren Augen befinden sich Tränensäcke. Mit Ausnahme dieser ausschlaggebenden Details weicht die zweite von der ersten Fassung kaum wesentlich ab.

Einzigster Unterschied zwischen der ersten und zweiten Ausführung besteht im Aussehen und in der Mimik der Künstlerin. Ein Jugendfreund der Malerin, Dr. E. Koch, erwähnte in einem Gespräch mir gegenüber⁴¹⁹, daß Jürgens auf dem "Selbstbildnis" von 1928 (zweite Fassung) vollkommen verändert aussehen würde, dagegen ihr Aussehen auf der ersten Fassung Jürgens' tatsächlichem Erscheinungsbild erheblich näher kommen würde.⁴²⁰ Welche Beweggründe die Malerin veranlaßten, sich mit einem für die Zeit typischen Garçonne-Haarschnitt zu porträtieren, wäre die daraus abzuleitende Frage. Worum ging es Jürgens in der eindeutig bewußten Inszenierung ihrer eigenen Person? Ging es ihr um einen Anspruch auf Modernität, um den Aspekt von Androgynität, um das "Schlüpfen" in eine andere ungewohnt Rolle? Damit wird ein wesentliches Problem des Selbstbildnisses angesprochen: die Möglichkeit der Selbstobjektivierung wird in Frage gestellt und zerstört die Vorstellung, ein Selbstporträt sei das am meisten Authentische, "das ein Künstler über sein Wesen mitzuteilen imstande sei, indem er erklärt, daß sein Selbstporträt zwar die Gestaltung jenes Ich sei, das er sein will - aber eben nicht jenes, das er ist."⁴²¹

In den Selbstporträts aus den Jahren 1922 (**Abb. 16**), 1927 (**Abb. 52 und Abb. 53**) sowie zwei Selbstbildnissen, die nicht datiert sind (**Abb. 21 und Abb. 54**) konzentriert sich die Künstlerin bei der physiognomischen Wiedergabe auf Kopf und Gesicht. Während sich die rechte Bildhälfte weitestgehend auf die malerische Schilderung von

⁴¹⁸ Daß es sich bei diesem "Selbstbildnis" um die erste Fassung handelt, ist dem Papier zu entnehmen, in dem die Photoplatte mit der ersten Fassung eingewickelt ist und auf dem handschriftlich von Grethe Jürgens "1.Fassung" festgehalten wurde. Ob die erste Fassung von der Malerin übermalt wurde oder ob zusätzlich zur zweiten Fassung noch eine erste existiert, konnte nicht ermittelt werden.

⁴¹⁹ Das Gespräch mit Dr. Koch fand am 06. Februar 1996 in Oldenburg statt.

⁴²⁰ Ihr Aussehen auf der ersten Fassung ähnelt vor allem ihrem Erscheinungsbild aus der Mitte der dreißiger Jahre, vgl. zwei Photographien aus dem um Jahr 1935 (**Abb. 56**) und (**Abb. 57**).

⁴²¹ Herzog, 1993, S. 21.

Grethe Jürgens beschränkt, die sich offensiv und frontal dem Betrachter zuwendet und Schrägansichten meidet, zeichnet sich die linke Bildhälfte durch ein kompliziertes Gefüge von Gerade, Diagonalen und Schrägen aus. Räumlicher Hintergrund wird, wenn überhaupt, ausschnittshaft und stark fragmentiert widergespiegelt.

Nachdem Jürgens ihre gesicherte Existenz bei Hackethal AG kündigte und sie nach knapp sechs Monaten ihren Job als Reklamezeichnerin bei dem Wirtschaftsmagazin "Der Manufakturist" verlor und daraufhin den Entschluß faßte, als freischaffende Künstlerin tätig zu sein, waren ihre finanziellen Mittel arg eingeschränkt. Die brisante monetäre Situation zwang die Malerin, sich bei Fräulein Holekamp, die Jürgens 1928 porträtierte (**Abb. 47**), in einen ehemaligen Hundestall in der Feldstraße in der Calenberger Neustadt einzumieten. Der sich einst im Hinterhof auf ebener Erde befindliche Hundezwinger mit dem schräg einfallenden Oberlicht vermittelt den Eindruck, als würde es sich um eine Dachkammer handeln.

Das Selbstbildnis in der Dachkammer galt als Schlüsselmotiv in der Porträtmalerei der Neuen Sachlichkeit. "Eine gerade bei den Künstlern der Neuen Sachlichkeit häufig nachweisbare Form der Selbstdarstellung ist die Integration der eigenen Person in eine bestimmte Situation oder ein bestimmtes Geschehen, das über den engen künstlerischen Tätigkeitsbereich hinausweicht. Ein solches Rollenporträt ist das Selbstbildnis in der Dachkammer, das möglicherweise als eine Weiterleitung aus dem Atelierbild gedeutet werden kann. Es vermag darauf hinzuweisen, daß der Künstler sein Atelier unter dem Dach hatte, kann darüber hinaus aber in übertragenem Sinne seine ärmliche existentielle Situation ansprechen."⁴²² Oellers sieht einen direkten Zusammenhang zwischen den kontinuierlich regressiven Atelierdarstellungen und der sozial diffizilen Lage von Künstlern. Er deutet darauf hin, daß viele Künstler versuchten die Realität einzufangen, die sie täglich erlebten und in der sie verkehrten und miteinander kommunizierten. Ehemalige großbürgerliche Wohnungen und Ateliers waren zu Dachkammern und Mansarden degradiert, in denen viele leben und arbeiten mußten.⁴²³

Gert H. Wollheims 1924/26 entstandenes "Selbstbildnis in der Dachkammer" fungiert als populärstes Beispiel dieses Darstellungsmotives und kann durch Arbeiten z.B. von J. Wedewers "Selbstbildnis in Dachkammer" von 1926 oder Otto Dix' "Alter Arbeiter

⁴²² Oellers, 1983, S. 91.

⁴²³ Vgl. Oellers, 1976, S. 54.

in der Dachkammer" aus dem Jahre 1920 erweitert werden. Aus den Reihen der hannoverschen Neusachlichen lassen sich vergleichbare Werke anführen, in denen sie sich mit der Schilderung ihrer Person in der Dachkammer (Atelier) auseinandersetzen, wie August Heitmüllers "Selbstbildnis im Atelier" von 1933, oder sich lediglich auf die Wiedergabe von Dachkammern konzentrierten, wie im Falle von Ernst Thoms "Dachboden" aus dem Jahre 1926.⁴²⁴

Das Motiv der augenscheinlich spärlich und bescheiden möblierten Dachkammer in Kombination mit der Selbstdarstellung von Jürgens lassen Rückschlüsse sowohl auf die finanzielle als auch auf die damit in direktem Zusammenhang stehende persönlich existentielle Lage zu.⁴²⁵ Joachim Heusinger von Waldegg gibt zu Bedenken, daß die illustrative Funktion des Raumes ein Mittel psychologischer Ausdeutung der jeweils dargestellten Figur ist.⁴²⁶

Die Tatsache, daß Grethe Jürgens in einer solchen mehr oder minder menschenunwürdigen Behausung lebte, veranlaßt Seelen zu der Vermutung, daß darin Jürgens' Affinität zum Proletariat verankert liegt. "Ihr ärmlich wirkendes Atelier macht deutlich, daß ihre Hinwendung zur Welt der Arbeiter auch damit zu tun hat, daß sie in vergleichbar schlechten Verhältnissen leben mußte."⁴²⁷ Als Indiz für einen gesellschaftlich ausgegrenzten Bereich, der keine Bequemlichkeit garantiert, will Horn die Dachkammer verstanden wissen. Als ein Zeichen des Ausgegrenztseins ist auch Dix' Werk "Alter Arbeiter in der Dachkammer" von 1920 zu deuten.

⁴²⁴ In ähnlicher Weise versucht Grethe Jürgens wie Ernst Thoms die räumlichen Gegebenheiten nicht etwa durch eine bewußte deformierte Perspektive, wie bei Heinrich M. Davringhausen "Der Schieber" 1920/21 zu beobachten, sondern durch eine raffinierte Verbindung des Einblicks in die hochgeklappte Bodenluke mit einer Vielzahl an Aus- und Durchblicken, vgl. Michalski, 1994, S. 137. Die Dachkammerdarstellungen der Hannoveraner, vor allem die von Jürgens und Thoms, interpretierte Wieland Schmied als ein sich Abfinden mit einer Dachkammerexistenz, vgl. Schmied, 1969, S. 66.

⁴²⁵ Generell beschreiben solche Abbildungen das bescheidene Dasein von Künstlern "Dachkammern, Mansardenzimmer und Dachluken fungieren als direkte, aber auch metaphorische Hinweise auf das Beengte der menschlichen Existenz", Michalski, 1994, S. 159. 1929 entstand mit "Verzweiflung" (**Abb. 58**) Jürgens Darstellung einer Frau, die sich auf einem Dachboden mit einer Pistole das Leben nehmen will.

⁴²⁶ Vgl. Heusinger von Waldegg, 1977, S. 37.

⁴²⁷ Seelen, 1995, S. 156. Daß der Dachboden nicht nur ein deprimierender, dunkler und "armseliger" Ort war, davon berichtet Kaußmann. Angeblich haben die hannoverschen Künstler der Neuen Sachlichkeit leicht bekleidet vor dem knallheißen Kanonenofen auf dem Dachboden getanzt, vgl. Kaußmann, 1978, o.S.

Horn, die bezüglich der Innenausstattung der Dachkammer auf Jürgens' konstruktivistische Neigungen verweist⁴²⁸, vergleicht das Aussehen und Ambiente der Dachkammer mit einer nüchternen, zweckmäßigen und fabrikmäßigen Arbeitsatmosphäre.⁴²⁹

Alle Bildelemente - wie Blumen oder Fenster etc. - gehen über ein individuelles Künstlerporträt hinaus und weisen hinüber auf eine generelle Deutung existentieller Daseinsbedingungen des Menschen in seiner zeitgeschichtlichen Bestimmtheit.⁴³⁰

Selbst die Tulpen bieten in diesem kargen Ambiente der Dachkammer eher einen trostlosen denn einen freudigen Anblick. Auf der einen Seite werden die Blumen als eine Art von Accessoire gewertet, die den Raum "aufmöbeln" sollen⁴³¹, auf der anderen Seite können sie als eine vordergründige Sexualsymbolik in der Gegenüberstellung der Tulpe als Zeichen der Vagina mit der Lampe als Phallus interpretiert werden.⁴³² Müller-Piper versteht die ungehindert nach oben strebenden Tulpen sowie die leuchtende Glühbirne als ein Signal der Künstlerin für den Willen der Porträtierten zur Selbstbehauptung, als Hoffnung auf die Zukunft.⁴³³ Dagegen empfindet Michalski: "Die fragilen Tulpen und die überhelle Glühbirne werden mit einer geradezu penetranten Lieblosigkeit erfaßt, ihre Zeichenhaftigkeit legt das Künstliche des ganzen Arrangement bloß."⁴³⁴

Werden alle Bildelemente addiert, kann trotzdem nicht behauptet werden, daß sich dem Betrachter der Eindruck einer kompositorischen Einheit vermittelt. Person und Gegenstände scheinen nichts miteinander gemein zu haben und sich nicht aufeinander zu beziehen. Die Individualität der Dargestellten bleibt dem Betrachter verschlossen und weiterhin unzugänglich.

⁴²⁸ Jürgens konstruktivistische Tendenz macht Horn daran fest, daß sich 1927 in Hannover die Künstlergruppe "abstrakte hannover" konstituierte und El Lissitzky noch im selben Jahr im Provinzialmuseum das Kabinett der Abstrakten baute, vgl. Horn, 1975, S. 145.

⁴²⁹ Vgl. Horn, 1975, S. 174.

⁴³⁰ Vgl. Buderer, 1994, S. 153.

⁴³¹ Vgl. Ausst.-kat, Hamburg, 1995, S. 76.

⁴³² Vgl. Buderer, 1994, S. 186.

⁴³³ Vgl. Müller-Piper, 1990, S. 191.

⁴³⁴ Michalski, 1994, S. 142.

Grethe Jürgens' erstes nachweisliches Selbstporträt (**Abb. 16**) stammt aus dem Jahre 1922. Danach schuf sie eine Reihe von zumeist kleinformatischen Selbstbildnissen, bei denen es sich mit Ausnahme der Selbstbildnisse von 1928 (**Abb. 51**) und 1932 (**Abb. 59**), um sogenannte "reine" Kopfbildnisse handelt. Solche Porträts geben sich durch ihre Reduktion auf die individuelle Physiognomie zu erkennen.⁴³⁵ Der Kopf der Dargestellten füllt beinahe den gesamten Bildraum aus, es herrscht eine extreme Nahansicht vor.

Grethe Jürgens' Selbstporträts stehen nicht in der Tradition von Künstlern mit Malutensilien vor der Staffelei. Sie verzichtet vorsätzlich auf die Wiedergabe von eindeutigen Arbeitsattributen, die sie als Malerin ausweisen könnten, womit Jürgens einer voreiligen Einordnung und Kategorisierung ihrer Person als Künstlerin vorbeugen möchte.

Der Versuch, sich über die äußere Erscheinung dem inneren Wesen anzunähern, bestimmte ihre Malerei.

Die auffallend zurückgenommene Farbigkeit ihrer Arbeiten, die eine Reduzierung der emotionalen Werte zur Konsequenz hatte, so daß der Betrachter von der abgebildeten Person nicht abgelenkt wurde, zeichnet ihre Selbstporträts aus.

⁴³⁵ Vgl. Oellers, 1983, S. 106.

X.3 Milieustudien

X.3.1 Die Darstellung von Arbeitslosen

In seinem 1932 publizierten Roman "Kleiner Mann - was nun?" schildert Hans Fallada den aussichtslos erscheinenden Kampf seines Protagonisten gegen die Arbeitslosigkeit, gegen den sozialen Abstieg, gegen die Angst, als deklassiert titulierte und angesehen zu werden.⁴³⁶

Mit Arbeitslosigkeit wird Existenzerschütterung gleichgesetzt, die bis zum Verlust der gesellschaftlichen Identität führen kann.

Seit Ende des 19. Jahrhunderts häufen sich in der bildenden Kunst die Darstellungen von Arbeitslosen. Dieses Phänomen läßt sich sowohl in beinahe allen europäischen Ländern als auch in den USA beobachten. Oftmals treten sie an die Stelle von Bettlerdarstellungen⁴³⁷. Erstmals trat dieses Thema in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Deutschland auf, um dann im Zeitraum von 1920 bis 1933 zu einem verstärkt in den Vordergrund tretenden Bildgegenstand zu avancieren. Die krisengeschüttelte Zeit der Weimarer Republik fungierte als Auslöser für die Häufigkeit des Auftretens dieser Thematik in der bildenden Kunst. Zumeist entwarfen die Künstler Schilderungen von Arbeitslosen in Form der Gestalt eines vom "Lohnerwerb Ausgeschlossenen"⁴³⁸, z.B. Arbeitsloser mit Händen in den Hosentaschen, oder sie formulierten die aus der fehlenden geldbringenden Beschäftigung entstandenen Folgeerscheinungen, u.a. versinnbildlicht durch Hunger oder Wohnungsnot. Nach Angaben des Lexikons der Kunst war Käthe Kollwitz die erste, die sich mit ihrer 1909 erschienenen Radierung "Arbeitslosigkeit" auf den Zustand der akuten Armut und des Hungers auch durch den Bildtitel auf die Arbeitslosigkeit bezog und zum Ausdruck brachte.⁴³⁹ Allen voran bezogen die politisch links orientierten Maler wie Curt Querner, Otto Griebel oder Hans Grundig in ihren detailreichen und anklagenden Zustandsschilderungen eindeutige Position. Sie

⁴³⁶ Fallada, 1932.

⁴³⁷ Hütt verweist darauf, daß sich mit dem Aufkommen der Massenarbeitslosigkeit in der bildenden Kunst das Arbeitslosenthema von "allgemeineren Darstellungen sozialer Not, Bettler- und Vagabundenbildern, von Darstellungen der Armenspeisung" löste. Hütt, 1976, o.S.

⁴³⁸ Lexikon der Kunst, Band 1, 1996, S. 235.

⁴³⁹ Vgl. Lexikon der Kunst, Band 1, 1996, S. 235.

verlegten das Motiv der Arbeitslosenfamilie aus der privaten häuslichen Umgebung auf die Straße und konfrontierten so das individuelle Elend mit den gesellschaftlichen Verhältnissen.⁴⁴⁰ John Heartfields um 1919-21 entstandene Arbeit "Familie (Sonntagsspaziergang)" kann als Beispiel angeführt werden.

Das Thema "Arbeiter" oder "Arbeitsloser" spielte im Schaffen von Grethe Jürgens stets eine große Rolle. In den Frühwerken noch stilistisch experimentierend, griff sie 1929 mit dem Werk "Arbeitsamt" (**Abb. 60**) erstmals dieses Thema im neusachlichen Stil auf.⁴⁴¹ Das sich im Besitz des Sprengel Museums befindliche Gemälde scheint bis heute nichts an Aktualität eingebüßt zu haben, berücksichtigt man die gegenwärtige katastrophale wirtschaftliche Situation, mit einer Arbeitslosenquote von über vier Millionen.

Schweigend, aber einander zugewandt, schildert Jürgens im Gemälde "Arbeitsamt" zwei Männer im rechten Bildvordergrund, hinter denen sich eine kleine Menschengruppe anschließt. Parallel zu der Menschengruppe verläuft rechts das sich zum damaligen Zeitpunkt am Königswörther Platz befindliche Arbeitsamt.⁴⁴² Eine ältere Frau, die einen weißen Kinderwagen, der farblich mit dem unbeschriebenen zerknüllten Papier auf dem Boden korrespondiert, von rechts nach links aus dem Bild

⁴⁴⁰ Vgl. Lexikon der Kunst, Band 1, 1996, S. 235.

⁴⁴¹ Laut Auskunft des hannoverschen Kulturstamtes wurde das Bild am 30.10.1957 aus der 45. Herbstausstellung des Kunstvereins Hannover für DM 650,- erworben, vgl. Dok.: 6.

⁴⁴² Heute steht dort das Verwaltungsgebäude der Continental Hannover. Das Arbeitsamt am Königswörther Platz war zuvor Teil eines Kasernengebäudes. Die Stadtverwaltung und der Demobilisierungsausschuß übten Druck auf die Militärverwaltung aus, so daß sie anfangs das Mittelgebäude, später das rechte Gebäude mietweise zur Verfügung gestellt bekamen. "Für den Demobilisierungsausschuß und den nunmehr mehrheitssozialdemokratisch bestimmten Magistrat der Stadt hatte dieser Platz den Vorteil, daß er im Schnittpunkt der Arbeiterwohngebiete in Linden, der hannoverschen Altstadt und den industrialisierten nördlichen Stadtteilen lag. Lange Wege und damit verbundene unnötige Unruhe konnten so vermieden werden. Die bürgerlichen Vertreter in den städtischen Kollegien wehrten sich jedoch gegen diesen neuen Standort des Arbeitsnachweises. Dabei traten zwei Argumente hervor: 1) Die demobilisierten Soldaten mußten erst durch die Stadt, ehe sie gegebenenfalls wieder abgeschoben werden konnten. 2) Der Königswörther Platz sei sehr verkehrsreich, die unvermeidlichen Schlangen der Arbeitssuchenden vor dem Arbeitsnachweis (die Militärverwaltung hatte nur einen Zugang von der Straßenseite genehmigt) konnten diesen und insbesondere die Straßenbahn blockieren. Und dies ausgerechnet am Schmuckstück der königlichen Hinterlassenschaften in Hannover, der Herrenhäuser Allee und der Herrenhäuser Gärten. Zusammenstöße mit Spaziergängern seien daher wohl unvermeidlich." Zingel, 1994, S. 20-21. Der sozialdemokratische Oberbürgermeister Leinert gab zu verstehen: "Die notwendige Kontrolle müsse den Arbeitslosen, ohne Rücksicht darauf, ob ästhetische Gefühle verletzt wurden, so bequem wie möglich gemacht werden". Leinert, zitiert nach Zingel, 1994, S. 20-21. Dieser Satz führte dazu, daß das Arbeitsamt über 20 Jahre am Königswörther Platz Nr. 1 zu finden war, d.h. bis zum Zweiten Weltkrieg.

schiebt, lockert den strengen diagonalen Bildaufbau auf. Im Hintergrund des Bildes, in Höhe der Straßenlaterne, entfernt sich eine Rückenfigur, mit der sich die Künstlerin selbst dargestellt sehen wollte. Zwischen der Rückenfigur und der im linken Bildhintergrund verlaufenden Baumzeile, die zur Herrenhäuser Allee gehört, führt die Nienburger Straße in die Bildtiefe.

Mit der Schilderung der vor dem Arbeitsamt wartenden und tatenlos herumstehenden Menschengruppe, die erst in Gegenüberstellung mit dem Arbeitsamt als Arbeitslose verstanden und interpretiert werden können, greift Jürgens auf eine ihr vertraute, weil bekannte Situation zurück, gewährt einen Einblick in ihr Leben und hält diesen in malerischer Form fest. Jürgens sagt: "Die kleine Frauenfigur im Hintergrund, das bin ich, auf dem Wege in das kleine Café am Rande der Herrenhäuser Allee, in dem ich mir immer ein Täßchen Kaffee gestattete, wenn ich meine Arbeitslosenunterstützung abgeholt hatte."⁴⁴³ Demzufolge beinhaltet "Arbeitsamt" nicht nur ein verstecktes Selbstporträt der Künstlerin, sondern entpuppt sich auch als autobiographisches Dokument.⁴⁴⁴ Bereits 1919 schrieb Ludwig Meidner in "An alle Künstler, Dichter, Musiker": "Uns Maler und Dichter verbinde mit den Armen eine heilige Solidarität! Haben nicht auch viele unter uns das Elend kennengelernt und das Beschämende des Hungers und der materiellen Abhängigkeit?!"⁴⁴⁵

Ein Jahr, bevor das Gemälde "Arbeitsamt" entstand, wurde Grethe Jürgens' Stelle als Reklamezeichnerin bei der Zeitschrift "Der Manufakturist" gekündigt, ein halbes Jahr nach Arbeitsaufnahme. Seit diesem Zeitpunkt bezog die Malerin Arbeitslosenunterstützung, die gemäß des Ausspruchs "Zum Leben zuwenig, zum Sterben zuviel" kaum für die nötigsten Lebensmittel ausreichte. Saldern berichtet, daß nach der Juni-Notverordnung von 1931 die tatsächlich geleistete Unterstützung im Durchschnitt aller Unterstützten (auf Reichsebene) in der Arbeitslosenversicherung 60,60RM, in der Krisenfürsorge 50,50RM und in der Wohlfahrtserwerbslosenfürsorge 50RM pro Monat beansprucht. Dagegen betrug das Minimum an Lebensunterhaltungskosten [...] mindestens 148RM.⁴⁴⁶

⁴⁴³ Jürgens zitiert nach H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 22.

⁴⁴⁴ Sello schreibt, Jürgens male Arbeitslose, ärmliche Interieurs, "nicht aus sozialem Engagement, sondern in eigener Sache sozusagen, weil die eigene Realität sie motivierte." Sello, 1974, S. 60.

⁴⁴⁵ Meidner, 1919.

⁴⁴⁶ Vgl. Saldern, 1992, S. 225, Anm. 12.

Grethe Jürgens hat ihr Geld in Empfang genommen und wendet den in der Schlange wartenden Personen, offenbar ausschließlich Männer, den Rücken zu. Diese stehen vor dem im klassizistischen Stil errichteten Gebäude des Arbeitsamtes. Eine vergleichbare Situation hielt Walter Ballhause mit seiner Photographie "Vor dem Arbeitsamt in Hannover" von 1930 fest. Monumental überragt das Amt die Personen im Vordergrund, eine dem Gebäude zugehörige Uhr, umrahmt vom niedersächsischen Landeswappen, zeigt Viertel vor zwölf. Seiler schreibt dazu: "In abweisender Ruhe ragt hinter den Figuren das Arbeitsamt auf, das große Wappen über der Uhr verknüpft den Ausdruck verflossener Würde mit der Mahnung zur Pünktlichkeit. Im übrigen läßt das Gebäude nichts an Unpersönlichkeit, Nüchternheit und Kälte zu wünschen übrig."⁴⁴⁷

Ob die Künstlerin mit der Darstellung der Uhr auf den Aspekt der Pünktlichkeit anspielen wollte, ist meines Erachtens nach zu verneinen. Vielmehr scheint die Abbildung der Uhr im übergeordneten Sinne zu verstehen zu sein, als ein Zeichen dafür, daß die Zeit abläuft und keine Aussicht auf Besserung vorhanden ist. Das Arbeitsamt verwaltet die Not, kann aber keine Abhilfe leisten. Diesen Aspekt berücksichtigend, stellt sich das Gemälde nicht nur als ein autobiographisches Dokument der Malerin dar, vielmehr fungiert es zugleich als ein Zeitzeugnis für die Weimarer Republik generell und für die Stadt Hannover im besonderen.⁴⁴⁸

Daß die Frage der Arbeitslosigkeit oftmals auch eine Frage des Überlebens beinhaltet, scheint in der Arbeit von Grethe Jürgens eine nebensächliche Rolle zu spielen.

Im Bildvordergrund stehen zwei einander zugewandte Männer. Der rechte von beiden lehnt sich in lockerer Haltung an einen Zaun an, der linke Mann hält in seiner linken Hand eine Pfeife, die oftmals auch als Symbol der Gemütlichkeit verwendet wird. Dem Betrachter vermitteln die beiden Männer den Eindruck, daß sie es nicht eilig haben. Seiler spekuliert, daß das Arbeitsamt bereits ihr regelmäßiger Treffpunkt

⁴⁴⁷ Seiler, 1976, S. 15.

⁴⁴⁸ Im Oktober 1919 betrug die Wohnbevölkerung Hannovers 313.837, im Juni 1925 334.735. (Quelle: Statistisches Jahrbuch, Hannover 1930, S. 1). Im März 1924 existierten in Hannover 3.140 offene Stellen, aber 19.709 Arbeitsgesuche, d.h. auf eine offene Stelle kommen 6,3 Bewerber. Im März 1926 wurde 1.951 offene Stellen registriert und 27.639 Arbeitsgesuche, d.h. 14,2 Bewerber pro Stelle. Im März 1928 standen 3.233 offene Stellen zur Disposition und 19.472 Bewerber, d.h. 6,0 Bewerber kommen auf diese eine Stelle. (Quelle: Statistisches Jahrbuch, Hannover 1930, S. 130).

geworden zu sein scheint.⁴⁴⁹ Und weiter vermutet er: "Ein Gespräch über die zur Gewohnheit gewordene Arbeitslosigkeit bringt nichts Neues, man schweigt."⁴⁵⁰

Etwas anders verhält sich die Situation in der vergleichbaren Zweifigurenkonstellation "Arbeitslose"⁴⁵¹ (**Abb. 61**) von Jürgens, ebenfalls 1929 entstanden.⁴⁵² Diesmal verlegt die Malerin den Schauplatz des Geschehens in einen Innenraum. Hinter den zwei Männerfiguren im Bildvordergrund - auch hier ist wieder die rechte Person leicht im Profil, die linke zu $\frac{3}{4}$ en face wiedergegeben - drängen sich weitere arbeitslose Männer. Im Bildhintergrund sitzen vor einer Fensterfront drei in Rückenansicht gegebene Figuren auf einer langen Bank. Anders als im Gemälde von 1929 stehen hier die Figuren enger beieinander, die Personen wirken wie ins Bild gedrängt. Durch dieses Gedrängtsein erscheint die Situation unruhiger und bedrückender, eine innere Spannung entsteht, nicht zuletzt wird dieser Eindruck auch auf Grund der dunklen Farbgebung des Aquarells evoziert und läßt Erinnerungen an Otto Nagels "Asylisten" um 1925 aufkommen.

Signifikant für Jürgens' Darstellungen der arbeitslosen Personen ist die Tatsache, daß diese stets als Teil einer Gemeinschaft vorgestellt werden. Die Malerin schildert ein Schicksal, von dem mehrere Menschen betroffen sind. Auch wenn die wartenden Personen nicht verbal miteinander kommunizieren, stehen sie jedoch in Körper- (**Abb. 60**) bzw. Blickkontakt (**Abb. 61**) und wenden sich bewußt einander zu. Im Kontrast zu Künstlern aus den zwanziger Jahren wie beispielsweise Lea Grundig-Langer beschreibt Grethe Jürgens das Massenphänomen der Arbeitslosigkeit nicht als das Einzelschicksal eines Arbeitslosen.

In Lea Grundig-Langers Abbildung "Arbeitsloser" aus dem Jahre 1930 richtet sich das Augenmerk auf die leicht nach vorne gebeugte männliche Figur. Einen bedrückenden Eindruck machend zieht er die Stirn stark in Falten, so als würde er sich Gedanken

⁴⁴⁹ Vgl. Seiler, 1976, S. 15.

⁴⁵⁰ Seiler, 1976, S. 15. Seiler nennt dieses Gemälde "Straßenbild" und weicht somit vom üblichen Titel "Arbeitsamt" ab.

⁴⁵¹ H. Reinhardt geht davon aus, daß es sich bei diesem Aquarell um eine Vorzeichnung oder um ein Nebenprodukt des Gemäldes "Arbeitsamt" handelt, vgl. H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 22. Das Aquarell wurde 1962 vom Kulturamt Hannover aus der Ausstellung "Die 20er Jahre" im Kunstverein Hannover erworben, vgl. Dok.: 7.

⁴⁵² Die eng beieinanderstehende Zweifigurenkomposition ist ein häufig anzutreffendes Motiv im Werk von Grethe Jürgens, siehe auch "Liebespaar" von 1930 (**Abb. 50**) und "Stoffhändler" aus dem Jahre 1932 (**Abb. 62**). Überwiegend sind solche eng beieinanderstehende Figuren in den Freundschaftsporträts der Romantik zu beobachten.

bzw. Sorgen machen. Die Hände, als Existenzgrundlage seiner Arbeit, fehlen in der Darstellung. Vierhuff, für den sich das locker wirkende Verhalten der Männer im Vordergrund des Gemäldes "Arbeitsamt" als "beherrschte Resignation"⁴⁵³ darstellt, muß im gedanklichen Umkehrschluß die Situation des niedergeschlagen wirkenden Arbeitslosen von Lea Grundig-Langer als endgültige Resignation empfinden, gleiches gilt auch für die Schilderung "Zwei Arbeitslose" von Richard Hohly aus dem Jahre 1929.

Für die Themen ihrer Arbeiten ließ sich Jürgens von ihrer Umwelt inspirieren, "aber nicht im sozialkritischen Sinne, wie man es heute versteht. Wenn ich z.B. einen Arbeiter oder ein Liebespaar dargestellt habe, dann deshalb, weil mich diese Personen interessierten."⁴⁵⁴ Eine solche Aussage legt die Vermutung nahe, daß es der Künstlerin in ihren Arbeitslosendarstellungen nicht primär um das Aufzeigen eines sozialen oder politischen Mißstandes ging. Grethe Jürgens' Bildsprache ist weder durch einen aggressiven noch durch einen anklagenden Unterton motiviert, wie sie vorwiegend bei veristischen Malern wie Otto Dix und George Grosz vorkommt.⁴⁵⁵ Bei Grethe Jürgens manifestiert sich eine neutralisierende Distanz, weil keine wirkliche Not erkennbar ist. Folgen der Arbeitslosigkeit, wie hungernde Menschen auf der Straße, sind auf den Arbeiten von ihr nicht auszumachen. Trotz des Wissens um die wirtschaftliche Misere der abgebildeten Arbeitslosen suggeriert die Malerin keine unterschwellige Sentimentalität oder Anteilnahme. "Wir wollten nicht an das Gewissen der Leute appellieren wie Käthe Kollwitz, und wir waren nicht so aggressiv wie viele Maler heute. Es ging darum, unsere Umwelt, die Leute in den Kneipen, auf der Straße, vor dem Arbeitsamt, zu zeigen."⁴⁵⁶ Obwohl Jürgens ein politisch intendiertes Thema wie Arbeitslosigkeit aufgreift, schreibt sie 1932 in der Zeitschrift "Der Wachsbogen": "Von Bedeutung ist die Wechselwirkung von Kunst und Leben." Und weiter: "Unsere Tage sind reich an Ereignissen. Für den, der sich vor ihnen verschließt und von der rauen Wirklichkeit auf die idyllische Toteninsel flüchtet, werden sie ein Chaos, das

⁴⁵³ Vierhuff, 1980, S. 133.

⁴⁵⁴ Jürgens im Interview mit G. und H. Reinhardt, 1981, S. 12.

⁴⁵⁵ Selbstverständlich kann Jürgens nicht als gänzlich unpolitisch betrachtet werden, denn die Auseinandersetzung mit dem Thema der Arbeitslosigkeit ist je nach malerischer Umsetzung ein direktes bzw. indirektes politisches Statement.

⁴⁵⁶ Jürgens zitiert nach Mylord, 1985, S. 25.

ihn verschlingt."⁴⁵⁷ Der Widerspruch zwischen den beiden getätigten Aussagen besteht darin, daß der Malerin die zunehmend schwierige wirtschaftliche und politische Lage der Republik nicht verborgen blieb und sie sensibler für ihre Umwelt machte.

Während Vierhuff Jürgens' Arbeitslosendarstellungen knapp skizziert und in nüchterner, einfach konstatierender Sicht auf die Leinwand gebracht beurteilt und ihre Bildsprache als ungeschminkt und wahr betrachtet⁴⁵⁸, beschreibt Leppien Jürgens' Schilderung der Arbeitslosen als sachlich "bis hinein in eine Stimmung des Passivischen (C.W. Schumann) [...]."⁴⁵⁹

Jürgens' zurückhaltend formulierte und weniger aggressive Darstellung von Arbeitslosen wie beispielsweise die 1936 entstandene und als Brustbild konzipierte Arbeit "Arbeitsloser" (**Abb. 63**), die wesentlich konzentrierter und dichter herausgearbeitet wirkt als Jürgens' anderen Arbeitslosendarstellungen, wurde zumeist als zu unkritisch und die gegebene politisch brisante Situation wenig reflektierend ausgelegt. Jürgens machte nicht durch ihre politische Gesinnung in der Öffentlichkeit auf sich aufmerksam wie Grosz, auch wurde sie nicht wie Alice Lex-Nerlinger auf Grund ihrer politischen Couleur mehrmals verhaftet.⁴⁶⁰

Trotz allem versetzte die stille, aber deswegen nicht minder effektive intellektuell-künstlerische Bewältigung beider Erfahrungsebenen Jürgens in die Lage, die politisch-sozialen Wirklichkeit ebenso kritisch zu reflektieren.⁴⁶¹

⁴⁵⁷ Jürgens, Heft 5/6, 1932, 8-10.

⁴⁵⁸ Vgl. Vierhuff, 1980, S. 31.

⁴⁵⁹ Leppien, 1974, S. 6. Unter "Passivisch" versteht Leppien die seiner Meinung nach fehlende kritische Auseinandersetzung mit der Umwelt.

⁴⁶⁰ Die Malerin Alice Lex-Nerlinger wurde auf Grund ihrer politischen Gesinnung (1928 Mitglied der KPD und ARBKD) bis 1933 mehrmals verhaftet. Sie galt als politisch Verfolgte und hatte im Zeitraum von 1933-45 Berufsverbot.

⁴⁶¹ Vgl. Thomas, 1980, S. 69.

X.3.2 Die Darstellung von Hehlern

Mit dem stetigen Ansteigen der Arbeitslosenzahl gegen Ende der zwanziger Jahre wuchs die Zahl derjenigen an, die versuchten ihr Dasein durch den Schwarzmarkthandel und andere illegale Geschäfte finanziell einträglicher zu gestalten, zumeist zum Leidwesen der kleinen Leute.

Als Reaktion auf spezifische Notsituationen, ansteigende Arbeitslosigkeit und wirtschaftliche Rezession, florierte der Schwarzmarkthandel mit seinen Schiebereien. Überhöhte Preise, die in keiner Relation zu den Einkommensverhältnissen der Mehrzahl der Bevölkerung standen, waren die Folge. Kleinere kriminelle Delikte wie Taschendiebstahl standen auf der Tagesordnung, jedoch erreichten die von Friedrich Haarmann im Zeitraum von 1918-1924 verübten 27 Morde an jungen Männern eine kaum zu überbietende Aufmerksamkeit und Popularität.⁴⁶²

Mit "Stoffhändler" (**Abb. 62**) griff Jürgens 1932 das vielfach in der Öffentlichkeit diskutierte Thema des Schwarzmarkthandels und der Wuchergeschäfte auf.

Zwei sehr nahe an den Bildrand gerückte männliche Figuren stehen eng zusammen, die Gesichter einander zugewandt. Im Profil wiedergegeben, trägt der rechte Mann über seiner linken Schulter ein grünes Stofftuch. Bekleidet ist er mit einem schwarzen melonenartigen Hut sowie einem dunkelfarbigem Mantel. In seiner linken Hand hält er einen kleinen Notizblock. Die linke schnauzbartragende Männerfigur, akkurat mit Hemd, Krawatte, schwarzem Hut und Mantel bekleidet und dem Betrachter zu $\frac{3}{4}$ zugewandt, hat ebenfalls über seiner Schulter ein grünes Tuch drapiert. Beide Männer, deren Gesichter von einer unbekannten Lichtquelle aus dem unteren linken Bildteil kommend bestrahlt werden, stehen nicht im Blickkontakt mit dem Betrachter.

Im linken Bildhintergrund ist ein kleiner Karren, ein entlaubter Baum, als auch ein grünes Feld zu erkennen. Hinter der Zweifigurenkomposition befindet sich ein Planwagen und rechts daneben eine hell erleuchtete Straßenlaterne.

Im verborgenen der Nacht wird die in dunklen Grau-, Grün- und Schwarztönen festgehaltene Situation zweier eng zusammenstehender Herren nur von einer Straßenlaterne beleuchtet.

⁴⁶² Zum Fall Haarmann erschien Theodor Lessings Buch "Haarmann. Die Geschichte des Werwolves", München, 1995.

Ihre unmittelbare Umgebung stets im Blickfeld, wendet sich die linke männliche Person mit dem leicht zum Sprechen geöffneten Mund seinem Gegenüber zu. Informationen, die vor der Umwelt verborgen bleiben sollen, werden ausgetauscht. Die Geheimniskrämerei dieser finster dreinschauenden Männer kann als eine Art von Komplizenschaft charakterisiert werden. Dadurch erhält die Szenerie eine beklemmende Atmosphäre. Presler beschreibt die Männer als skrupellose Gesellen, die ihre potentielle Kundschaft mit scharfem Blick taxiert und sich stets auf der Lauer nach der immer gearteten Chance und dem nächsten Opfer befinden.⁴⁶³

Und Vierhuff stellt heraus, daß sich die Männer auf dem kleinen Block Notizen über die verschiedenen kursierenden Preise machen. "Sehr schön kommt die versteckte lauernde Geschäftigkeit dieser Männer in ihren geschickt beleuchteten Gesichtszügen zum Ausdruck; das vordere Antlitz ist zudem von Raffgier und Geiz hart geprägt."⁴⁶⁴ Fraglich ist, ob Vierhuff auch zu dieser Vermutung gelangt wäre, wenn er den Titel des Bildes nicht kennen würde. Erst durch den Bildtitel erfährt der Betrachter, um welche Personen es sich handelt und welcher Beschäftigung sie nachgehen.

Grethe Jürgens kannte solche von ihr geschilderten Stoffhändler und andere dubiose Schwarzmarkthändler durch Begegnungen mit ihnen. Mit Schiffen kamen sie meist auf dem Mittellandkanal angefahren, der im Norden Hannover berührt. In der Liststadt, Podbielskistraße, wo die Künstlerin seit 1929 wohnte, boten sie ihre Waren zum Verkauf an.⁴⁶⁵ Neben der Liststadt bildeten der im Stadtzentrum gelegene Vorplatz des hannoverschen Zentralbahnhofs, der Ernst-August-Platz im Bereich Schwarzmarkt, das Inselviertel am Hohen Ufer auf dem Gebiet des Hehlertum und der Prostitution sowie der Misburger Hafen in Bezug auf Güterberaubungen weitere Sammelpunkte für Schieber, Hehler und andere Kriminelle. Für haarsträubende Wucherpreise, da die Schwarzmarkthändler im Grunde ein Monopol besaßen, konnte beinahe alles käuflich erstanden werden, was das Herz begehrte. Insgesamt verkörperte Hannover als Verkehrsknotenpunkt Nordwestdeutschlands eine hervorragende Position als Schieber-, Hehler- und Schleichhandelmetropole. Eine "Kommission zur Bekämpfung des Schleichhandels" wurde extra zur Vorbeugung

⁴⁶³ Vgl. Presler, 1996, S. 783.

⁴⁶⁴ Vierhuff, 1980, S. 119.

⁴⁶⁵ Wer sich aus solchen Einkaufsquellen bediente, galt - zumindest dem Buchstaben des Gesetzes nach - als kriminell. Die Versuchung, sich illegal zu versorgen und vielleicht auch zu bereichern, wurde mit andauernder Bedrängnis immer größer, vgl. Seitz, 1989, S. 57.

einer Ausweitung des Schwarzmarktes u.s.w. eingerichtet. "Es waren nicht so sehr die kleinen Delikte [...], die den volkswirtschaftlichen Schaden erzeugten, sondern die großen, von professionellen Schiebern begangenen Straftaten wie Preistreiberei durch Warenezurückhaltung, Fälschung von Lebensmittelkarten, Behördenbestechung, schwere Diebstähle, Hehlerei und Schmuggel. Doch es waren gerade die kleinen Notdelikte und die nebenberuflichen Schwarzhändler, die von den Behörden verfolgt und verurteilt wurden. Die organisierten Schieberbanden konnten dagegen meist unerkant und unbelästigt im Dunkel der Kriegsjahre operieren. Dies trug nicht dazu bei, das ohnehin schon erschütterte Vertrauen der Bürger in die junge Republik zu festigen, sondern legitimierte für viele eher die eigenen kleinen Delikte."⁴⁶⁶

⁴⁶⁶ Seitz, 1989, S. 63.

X.3.3 Die Darstellung einer Prostituierten

Die sich als eine weitere Nebenerscheinung der wirtschaftlichen Verelendung und desolaten Situation der zwanziger Jahre herauskristallisierende und ständig ausweitende Prostitution findet im Gegensatz zu Prostitutionsdarstellungen bei den neusachlichen Künstlern wie Otto Dix, Rudolf Schlichter, Georg Scholz oder auch George Grosz kaum Eingang in Grethe Jürgens' Werk.

Eine Ausnahme bildet das 1929 entstandene Werk "An der Roßmühle" (**Abb. 64**).⁴⁶⁷ In diesem schildert die Malerin eine von ihrer körperlichen Erscheinung üppig wirkende blondhaarige Frau in einem lachsfarbenden Kleid. Sie sitzt hinter einem leicht nach außen geöffneten Fenster an einem Tisch, vor ihr eine auf einem Unterteller platzierte Tasse, die die Dame mit ihrer rechten Hand berührt. Ihr linker Arm liegt auf einem grünen Kissen. Ihr stark geschminktes Gesicht, mit dem großzügig aufgetragenen Lidschatten, Rouge und Lippenstift, fällt besonders ins Augenmerk.

Daß es sich bei der dargestellten Frau um eine Prostituierte handelt, wird weniger aus der malerischen Darstellung Jürgens ersichtlich, als vielmehr aus dem Bildtitel. Die Roßmühle befand sich zwischen dem Historischen Museum und der Schulstraße in der Altstadt von Hannover. Von ihr hieß es, daß sich selbst am Tage Mädchen und Frauen nicht trauen sollten diese zu durchqueren. Seitz beschreibt die Gegend um das Hohe Ufer folgendermaßen: "Die kriminelle Subkultur Hannovers sammelte sich im Inselviertel, einem Teil der hannoverschen Altstadt. Einst ein vornehmes Viertel, jener Teil der Altstadt, der sich um das Leineschloß der Welfen gruppierte, vom gutbürgerlichen Wohnviertel zu einem verfallenden Gebiet geworden, das mit seinen engen und lichtlosen Häusern, Hinterhöfen und Durchgängen nur noch den Ärmsten und Anspruchlosesten als billiger Wohnraum diente."⁴⁶⁸

In erster Linie trugen Prostitution und Diebstahl dazu bei, daß das Inselviertel, auch Klein-Venedig genannt, als in höchstem Maße asozial, verbrecherisch und verdorben abgewertet wurde.

⁴⁶⁷ Auf der Rückseite in der Handschrift der Künstlerin: "Grethe Jürgens, Hannover, Podbielskistraße 264, 1929 - In der Roßmühle.". Das Werk wurde am 06.08.1970 aus dem Besitz der Künstlerin für DM600.- an das Kulturamt Hannover veräußert, vgl. Dok.: 8. Das Bild wird auch als "Frau am Fenster" bezeichnet.

⁴⁶⁸ Seitz, 1989, S. 82.

Der Kulturkritiker, Philosoph und Psychologe Theodor Lessing berichtet, daß in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre in Hannover ungefähr 4000 von Prostitution lebenden Frauen lebten, wovon lediglich 400 offiziell gemeldet waren.⁴⁶⁹

"An der Roßmühle" ist Jürgens einzige Schilderung einer Prostituierten. Von der Öffentlichkeit tabuisierte Themen wie u.a. das der käuflichen Liebe galten in der bildenden Kunst als männlich konnotierte Themen. In der neusachlichen Malerei läßt sich dieser Aspekt besonders gut beobachten. Mit Ausnahme der neusachlichen Maler aus München, Georg Schrimpf, Carlo Mense etc., hatten sich nahezu alle Künstler der zwanziger Jahre mit dem Thema der Prostitution auseinandergesetzt.⁴⁷⁰ Malerinnen der zwanziger Jahre nahmen sich dieser Thematik wesentlich seltener an.⁴⁷¹ "Die bildnerische Welt der meisten Künstlerinnen bestand hauptsächlich aus Porträts des Familien- und Bekanntenkreises, aus Blumenstilleben und Interieurs. Stilistische Anregungen holte man sich aus den gängigen Kunstzeitschriften. Diese inhaltliche und formale Beschränktheit resultierte aus der Enge des Alltags, in dem diese Frauen lebten. Nur wenige besaßen den Mut wie die Berlinerin Jeanne Mammen, in Kneipen, Bars und auf der Straße sich ihre Motive zu holen."⁴⁷² Mammen suchte Milieus auf, in denen sie auf gesellschaftlichen Außenseiter wie Prostituierte und Transvestiten stieß und wovon Arbeiten wie "Garçonne (Dirne auf grüner Couch)" von 1930/31 oder "Transvestitenlokal" aus dem Jahre 1929 zeugen.

Bei Jürgens verharrt die dargestellte Frau bewegungslos. Thronend am Fenster sitzend strahlt sie Ruhe und eine gewisse Wärme aus, auch durch die am Fenster hängenden Gardinen verursacht, die eine gemütliche und wohnliche Atmosphäre verbreiten.

Grethe Jürgens Prostituiertenschilderung steht demonstrativ im Kontrast zu Dix' "Drei Dirnen auf der Straße" (1925), Griebels "Die nackte Nutte" (1923) oder Voigts "Töpfergasse, Weimar" (1932).

Eindeutiger als bei Jürgens fungiert bei Voigts Abbildung der Prostituierten das Fenster - rechts im Bildhintergrund - als Schaufenster, in dem "Ware" zum Verkauf

⁴⁶⁹ Vgl. Lessing, 1995, S. 75. Einen Überblick, wenn sich dieser auch als äußerst diskussionswürdig darstellt, über die offiziell gemeldeten Prostituierten und die Dunkelziffer in Bezug auf die Einwohnerzahl verschiedener deutscher Großstädte gewinnt man im Handwörterbuch der Kriminologie 1936, Bd. 2, S. 41.

⁴⁷⁰ Die neusachlichen Maler aus München verstanden sich nicht als Kämpfer für soziale Ungerechtigkeiten. Sie galten als Idylliker und strebten ein harmonisches Miteinander von Mensch und Umwelt an.

⁴⁷¹ Für Malerinnen galt die malerische Umsetzung dieses Thema als unschicklich.

⁴⁷² Gatermann, 1988, S. 135.

angeboten wird. Indem Voigt seine sich prostituierenden Frauen nackt hinter einem Fenster stehend einem vorbeiflanierendem Publikum präsentiert, degradiert er sie vom Subjekt zum Objekt. Als "Sache" betrachtet, können sie gegen ausreichende Bezahlung "gekauft" werden. Als Prostituierte sind sie vom Kunden abhängig; dieser ermöglicht ihnen erst ihre Existenz. Interessanterweise lassen sich bei Darstellungen, die sich mit dem Thema des "ältesten Gewerbes dieser Welt" beschäftigen, stets die Übergänge von innen und außen beobachten. Die Prostituierte plazierte sich vor einem Haus, das für die Privatheit, die Innenwelt steht, oder sie sehen aus einem Fenster auf die Straße, oder sie werden im Bordell mit Kunden wiedergegeben, wobei der Kunde stellvertretend den Platz für die Außenwelt einnimmt.

Die sich hinter dem Fenster aufhaltenden Prostituierten sind nackt, so daß die Identifizierung der Frauen als Prostituierte unumstößlich erscheint. Grethe Jürgens berichtet, daß das Motiv der spärlich bekleideten Busenmädchen, die aus allen Fenstern sahen, ein Motiv darstellt, "das auch sonst in unserer sachlichen Malerei oft eine Rolle spielte."⁴⁷³

Obwohl auch Jürgens eine Prostituierte zur Schau stellt, erfolgt dies jedoch weitaus dezenter als bei Voigt. Wobei hier die Vermutung auftritt, daß Grethe Jürgens als Frau nicht unbedingt als Kundin der Prostituierten in Frage kommt und aus diesem Grund der Blick auf diese ein anderer ist als der eines potentiellen Kunden. Jürgens benutzt keine Attribute, wie Reizwäsche, um die Frau als Lust- bzw. Sexualobjekt zu deklarieren. Im Umgang mit Sexualität oder erotischen Momenten erscheint Jürgens' Darstellung weit weniger offensiv als Griebels "Die nackte Nutte", die ihren Genitalbereich entblößend dem Betrachter frontal gegenübersteht. Während bei solchen Abbildungen die Aufmerksamkeit der Betrachter auf die wenigen oder gar nicht vorhandenen Kleidungsstücke gelenkt werden, werden bei Jürgens durch das Betrachten der Frau "An der Roßmühle" und die damit verbundenen Anspielungen Interesse, Neugier und sogar Phantasie geweckt. Im Gemälde von Jürgens bleibt dem Betrachter Raum für Imaginationen.

Dix' Darstellungen von Prostituierten unterscheiden sich von Jürgens in der Wiedergabe der "käuflichen" Frauen. Seine Frauen sind triebhafte Wesen und werden von ihm als sich an das Opfer heranschleichende "Un-Tiere" beschrieben, deren Tatort

⁴⁷³ Jürgens, 1974, S. 21.

der Großstadtschmelze ist. Dix gibt sie entweder als unansehnliche Gestalten wieder oder läßt sie aufwendig zurechtgemacht erscheinen. Aber auch in diesem Fall deutet ihre Erscheinung auf die Folgen ihres im bürgerlichen Sinne lasterhaften Lebenswandel hin.

Im Gegensatz zu den bereits erwähnten Prostituiertendarstellungen von Voigt trägt weder der Bildhintergrund dazu bei, die abgebildete Person in einem sie näher charakterisierenden Umfeld darzustellen noch handelt es sich auf dem ersten Blick um eine berufsbezogene Abbildung. Erst das Wissen, daß es sich um eine Frau "An der Roßmühle" handelt, legt den Schluß nahe, aus welchem Milieu sie stammt und welcher Profession sie nachgeht.

Mit der Schilderung der Prostituierten "An der Roßmühle" nimmt Jürgens im Kontrast z.B. zu ihrem Malerkollegen Erich Wegner "Freudenhaus" von 1922 Abstand von einer eindeutigeren Rollenzuteilung der dargestellten Frau in der Gesellschaft ein. Jürgens verzichtet auf Gestik, Gesichtsmimik oder leicht identifizierbare Attribute, um sie als solche im Sinne eines Soziogrammes auf den ersten Blick erkenntlich zu machen.

X.3.4 Der Zirkus und seine Zuschauer

Verschiedendste Milieustudien lassen sich im Werk von Grethe Jürgens auffinden. Neben der Schilderung "An der Roßmühle" entstehen gegen Anfang der dreißiger Jahre diverse Blätter, die dem Milieu der Zirkusleute, des fahrenden Volkes, der schummrigen Spelunken und Cafés der hannoverschen Altstadt zugeordnet sind.

Darstellungen, die das fahrende Volk zum Thema haben, wie "Zigeuner" um 1930 entstanden (**Abb. 65**) und "Zigeuner II" von 1930 (**Abb. 66**), sind denen der Spelunken- und Caféhaus- sowie der Zirkusdarstellungen zahlenmäßig unterlegen. So widmet die Malerin der Kneipe "Bei Heinrich" mehrere Arbeiten, von denen mir allerdings nur das Blatt "Bei Heinrich II" von 1922 (**Abb. 25**) bekannt ist. Werke, wie die 1922 entstandene Kohlezeichnung "Paar in der Kneipe" (**Abb. 24**) oder die Gouache "Teediele" aus dem Jahr 1927 (**Abb. 67**) und das Aquarell "Hafencafé" von 1931 (**Abb. 68**) werden von der Künstlerin als Interieurdarstellungen begriffen. Formal stellen diese Arbeiten, wie schon Reinhardt in Bezug auf "Hafencafé" festgehalten hat, eine Variation verschiedener Kopfansichten dar.⁴⁷⁴ Die Köpfe der nahe an den Bildvordergrund gerückten männlichen und weiblichen Kneipen- und Cafébesucher führt Jürgens dem Betrachter in Profil-, En-face- und Rückenansichten vor Augen. Erneut fällt in der Komposition der Werke die Kombination der im Profil und En-face wiedergegebenen Person auf, wie sie bereits in den Gemälden "Frau und Mann" (**Abb. 48**) oder "Arbeitsamt" (**Abb. 60**) zur Anwendung gelangt sind.

Möglichkeiten, sich vom anstrengenden Alltag abzulenken und Erholung zu erfahren, existierten in den zwanziger Jahren zu Genüge. Geradezu aus der Erde sprießend wuchs die Zahl der Tanzlokale, Kinos, Revues, Sportclubs u.s.w. stetig an, dem Nachkommen von Freizeitvergnügen waren keine Grenzen gesetzt. "Massenkultur und Freizeitkommerz ermöglichen quasi ein Herausspringen aus realen, vielfach tristen und monotonen Alltagszwängen in eine für alle offen erscheinende Welt des Glanzes [...]."⁴⁷⁵ Zahlreich genutzt stellen Ausflugslokale, Wanderungen, Gartenfeste, Tanzböden, Jahrmärkte, Zirkus, Volksfeste immer etwas Besonderes dar.⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ Vgl. H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 22.

⁴⁷⁵ Saldern, 1991, S. 7.

⁴⁷⁶ Vgl. Backhaus und Fesche, 1989, S. 110.

1931 aquarellierte Grethe Jürgens zwei Zirkusdarstellungen, von denen das Aquarell "Vorstadtzirkus" (**Abb. 69**) während eines Aufenthaltes der Künstlerin in Wilhelmshaven entstand. Zwei Artisten, die im Rund der Manege ihre akrobatischen Einlagen am Trapez einem zahlreich erschienenen Publikum vorführen, bestimmen das Geschehen im Bild. Um die Arena gruppiert, bestaunen sie die Vorstellung in der Manege. Es ist ein offener Zirkus, der in der Vorstadt aufgeschlagen worden ist. Eine einzige Glühbirne im oberen Teil der Bildmitte erleuchtet die ganze Szene. Die barockverzierte Drehorgel sowie die ineinander verschachtelten Häuserreihen schließen im Bildhintergrund das Geschehen ab.

Im 1931 entstandenen Aquarell "Zuschauer im Vorstadtzirkus" (**Abb. 34**) konzentriert sich die Malerin auf die Wiedergabe dreier nebeneinander platzierter Personen, die im rechten Bildteil vor einer aufgespannten braunen Zeltplane und im linken vor einem grünen Holzwohnwagen stehen. Beide Gegenstände dienen dazu, neugierigen und nicht zahlungswilligen Passanten den freien Blick auf die Attraktionen des Zirkus zu verstellen. Die Zirkuswelt trennt sich von der Welt der Mehrfamilienhäuser mit ihren rauchenden Schornsteinen ab. Die Vermutung, daß es sich bei diesem Aquarell um ein Detail aus dem vielfigurigen Werk "Vorstadtzirkus" handelt, ist anzunehmen.⁴⁷⁷

Zirkusartisten, einerseits als freiheitliche, andererseits als gesellschaftliche Außenseiter betrachtet, galten als Teil einer irrationalen und artifiziellen Welt, in der der Schein triumphiert. Fasziniert von der unbürgerlichen und künstlichen Welt der Artisten fungieren sie als Metapher für die Selbstentfremdung und die Bedrohtheit des Menschen. Die Darstellungen von Clowns und Akrobaten, die in der bildenden Kunst eine jahrhundertelange Tradition besitzen, werden zunehmend Gegenstand von künstlerischen Auseinandersetzungen, insbesondere im Werk von Picasso und Chagall sowie bei den Expressionisten wahrzunehmen, und bekommen hinter ihrer eigentlichen Rolle Symbolcharakter.⁴⁷⁸

Im Gegensatz zu Dix, der in dem Aquarell "Verächter des Todes - Zwei Artisten" aus dem Jahre 1922 sein Hauptaugenmerk auf die Schilderung der beiden Artisten legt und durch den Bildtitel auf die Gefährlichkeit ihres Berufes hinweist und das Risiko, das

⁴⁷⁷ Vgl. H. Reinhardt, 1982 in: Ausst.-kat., Bonn, S. 22.

⁴⁷⁸ Vgl. Berger und Winkler, 1983, S. 22.

diese beiden Artisten tagtäglich bei der Ausübung ihres Berufes eingehen, weicht Grethe Jürgens von diesem Darstellungsmuster ab.

Die Künstlerin verzichtet sowohl auf die Wiedergabe einer Vorstellung geprägt von Glitzer und Glamour als auch auf die Gefahr, der sich der Zirkusakteur ständig aussetzt. Jürgens' besonderes Interesse gilt den aufmerksamen und angespannten Zuschauern. Eine Arbeiterfamilie schaut gen Himmel zu der für den Bildbetrachter nicht sichtbaren Luftakrobatik; lediglich die technischen Vorrichtungen, wie das gespannte Seil und andere Halterungen, sind sichtbar. Granof charakterisiert das Verhalten der drei Personen folgendermaßen: "Die Zuschauer sind in ein behelfsmäßiges Ambiente eingetreten, wobei sich ihre Aufmerksamkeit auf das Außergewöhnliche richtet, als wenn sie Zeugen einer übernatürlichen Erscheinung am Himmel über ihnen wären. Doch trotz dieses zeitweiligen Eintauchens in ein Reich der Wunder bleiben sie Bewohner einer düsteren Wirklichkeit."⁴⁷⁹ Zirkus, Volksfeste und andere abwechslungsversprechende Schauplätze des Vergnügens erfreuten sich speziell seit dem 19. Jahrhundert zunehmender Popularität. Hier gibt es stets etwas Neues zu entdecken, hier fand die Industrialisierung der Kultur ihren Anfang, hier war der Ort, an dem Technik und Fortschritt hautnah miterlebt werden konnten. Der Zirkus wird zur perfekten Illusionsmaschine, die weiten Teilen der Bevölkerung von Alltagsproblemen ablenken half.⁴⁸⁰

In Grethe Jürgens' malerischen Ausführung der Zirkuswelt erscheint diese als Ablenkung von einer bedrückenden Realität, fern von alltäglichen Sorgen, die Besucher des Zirkus tauchen für eine kurze Zeit in eine befriedete Idylle ein. Sie werden in Atem gehalten und lassen sich durch die unwirkliche Zirkusatmosphäre verzaubern.

Die Welt der Fahrenden, die "von der Gesellschaft von jeher als Außenseiterwelt betrachtet wurde"⁴⁸¹, schafft den Besuchern einen Ausgleich zur Arbeitswelt.

Den Künstlern, die selbst aus bürgerlichen Konventionen ausbrachen, boten Zirkusleute Identifikationsbilder, "die vom Außenseiter der Gesellschaft über die

⁴⁷⁹ Granof, 1991, S. 180.

⁴⁸⁰ Vgl. Backhaus und Fesche, 1989, S. 110.

⁴⁸¹ Vgl. Schröder, 1981, o.S.

gleichnishafte Darstellung von Schein und Täuschung bis hin zum traditionellen Topos der verkehrten Welt reichen."⁴⁸²

⁴⁸² BIRTHÄLMER, 1997, S. 58.

X.4 Außenwelt

Ab Mitte der zwanziger Jahre erschienen im Werk von Grethe Jürgens die ersten Landschaftsdarstellungen und Stadtansichten, die parallel neben den Porträtdarstellungen und Schilderungen von gesellschaftlichen Außenseitern entstanden. Innerhalb der Landschaftsdarstellungen und Stadtansichten spielt der Mensch eine unbedeutende und untergeordnete Rolle. Die im Gesamtwerk der Künstlerin stark reduziert vorhandenen Landschaftsaufnahmen sind in der Regel durch eine exakt durchgearbeitete kompositorische Struktur und strenge Tektonik charakterisiert.⁴⁸³

X.4.1 Landschaften

Grethe Jürgens' anthropozentrisch geprägtes Werk klammert bei den Landschaftsdarstellungen und Stadtveduten den Menschen zumeist vollkommen aus. Augenfällig an ihren Arbeiten sind die stillebenartig wirkenden Landschaften wie "Landschaft mit Brücke" aus dem Jahr 1929 (**Abb. 70**) oder "Talsperre" von 1930/35 (**Abb. 71**). Durch die körperliche Abwesenheit des Menschen suggeriert Jürgens dem Betrachter, daß es sich bei der abgebildeten Landschaft nicht um einen Ort des Aufenthaltes handelt, als vielmehr um eine funktionale Konstruktion. Inmitten einer hügeligen und leicht bewaldeten ländlichen Umgebung ragt im Bildmittelgrund eine Talsperre empor (**Abb. 71**). In Konfrontation mit den sich vor ihr befindlichen Häusern erscheint die Talsperre geradezu überdimensional groß, fast schon bedrohlich. Als Symbol der fortschreitenden Technisierung steht sie kontrapunktisch zur unberührten Natur. Der Natur und Architektur werden "die Markierungen des industriellen Fortschritts übergestülpt"⁴⁸⁴, Natur und Technik bilden einen ästhetischen Kontrast.

Sowohl in "Talsperre" als auch in "Landschaft mit Brücke" stehen Häuser und Bäume in Gruppen angeordnet beieinander. Wie Modellarchitekturen oder Attrappen wirken die Häuser, mit denen menschliches Leben durchaus assoziiert werden kann, in die

⁴⁸³ Vgl. H. Reinhardt, 1982, S. 15

⁴⁸⁴ Huster, 1990, S. 82

Landschaft gesetzt. Die Anwesenheit des Menschen ist in diesen Bildern mehr in der von Jürgens produzierten Lebensumwelt zu vernehmen, denn als Figur sichtbar.

Die Talsperre (**Abb. 71**) sowie die Brücke (**Abb. 70**), beide von Menschenhand erbaut, stellen einen Eingriff in die unberührte Natur dar. Vom Menschen geformt und darüber hinaus stilisiert⁴⁸⁵, hat sie sich verändert. Jürgens überläßt es dem Betrachter, die sich verändernde Landschaft unter reizvoll neuen oder störenden Aspekten zu betrachten und zu analysieren. Ob die Talsperre und Brücke, die als integrale Bestandteile der Infrastrukturierung einer zivilisierten Gesellschaft interpretiert werden⁴⁸⁶, als umweltzerstörend oder ob sie als integrale Bestandteile der Landschaft akzeptiert werden, ist dem Betrachter freigestellt. Blanchebarbe bemerkt, daß durch die Art der Darstellung überwiegend vordergründig-dekorative Bilder entstehen, in die wie zufällig technische Gebilde integriert werden.⁴⁸⁷

Im Vorwort des Ausstellungskataloges zur Ausstellung "Kunst und Technik" schreibt K. Wilhelm Kästner 1928: "Als ganz selbstverständlich empfindet unser Auge in einem Landschaftsgemälde den Schwung einer Eisenbahnlinie und ebenso wenig störend wirken etwa die ragenden Masten einer Hochspannungsleitung; im Gegenteil, diese früher so kunstfeindlichen Elemente sind jetzt sogar zum Teil wesentliche Faktoren der Bildkomposition geworden und dienen genauso der Geschlossenheit des Bildgefüges wie etwa Baumstaffagen oder architektonische Gruppen."⁴⁸⁸

Im Werk von Georg Scholz "Ansicht von Grötzingen" 1925 und "Landschaft bei Berghausen" 1927 finden sich eben solche naiv anmutenden Landschaftsdarstellungen, in denen sich die Härte der Industrie durch die Hintertür hereinläßt.⁴⁸⁹ Auch bei Ernst Thoms sind diese Aspekte auszumachen, wie in "Eisenbahn" von 1926 zu sehen ist. Zu Thoms Industriedarstellungen schreibt Overbeck, daß seine Bilder den Charakter deutscher Malerei aufweisen, "wie man ihn auch auf mittelalterlichen Bildern findet, auf denen eine Unmenge von Einzelheiten spielzeugartig zu sehen ist. Man sieht Eisenbahnlinien, die in Tunnels verschwinden und an anderer Stelle wieder hervorkommen, Viadukte über Flüssen, Kirchen neben Fabrikschloten. Alles wird

⁴⁸⁵ Vgl. Blanchebarbe, 1990, S. 48

⁴⁸⁶ Vgl. Funken, 1983, S. 105

⁴⁸⁷ Vgl. Blanchebarbe, 1990, S. 52

⁴⁸⁸ Kästner, 1928, zit. nach Güssow, 1981, S. 50.

⁴⁸⁹ Vgl. Pohlen, 1982, o.S.

vom Grün der Bäume unterbrochen. Überall ist Unruhe und überall Arbeit, wie es in Wirklichkeit auch ist."⁴⁹⁰

Anregungen zu ihren Landschaftsdarstellungen erhielt Grethe Jürgens auf Reisen, die sie gemeinsam mit ihrem Bruder, Johannes Jürgens, und Gerta Overbeck nach Bodenwerder an der Weser (1930/31) oder ins deutsche Mittelgebirge und in die oldenburgischen Lande unternahm. 1931 entstand das Aquarell "Oldenburgische Landschaft"⁴⁹¹ (**Abb. 79**), das inhaltlich starke Anleihen an die ein Jahr zuvor entstandene Arbeit "Blick aus dem Atelierfenster" (**Abb. 73**)⁴⁹² aufweist. In "Oldenburgische Landschaft" wird der Blick von schräg oben auf ein flaches Land mit grünen Wiesen und eingezäunten Schrebergärten gelenkt, deren Beete sich von vorn nach hinten bildeinwärts ziehen.⁴⁹³ Links im Bild eine rot-schwarz gedeckte Laube vor hohen, kahlen Bäumen stehend. Im rechten Bildhintergrund stehen Obstbäume in einer Gruppe zusammen. Im Hintergrund zieht sich ein Dorf mit kleinen einzeln wiedergegebenen rotgedeckten Häuserdächern und einer Kirche mit spitzem Kirchturm sowie Baumreihen hin.

Jürgens setzte jedes Detail bildlich um, so daß das Bild einer durchkalkulierten Konstruktion gleichkommt. Diese Beobachtung läßt sich ebenfalls in "Blick aus dem Atelierfenster" (**Abb. 73**) oder "Straße nach Dangastermoor" (**Abb. 74**)⁴⁹⁴ von 1932 machen. Auch hier, in "Straße nach Dangastermoor", hat es den Anschein, als ob die Gegenstände wohlgeordnet an ihren von Jürgens vorgegebenen Plätzen stehen. Die geradeaus führende Straße, die das Bild in einen linken und rechten Teil aufgliedert, leitet den Blick des Betrachters über die Straße in die Bildtiefe. Dargestellt ist eine landschaftliche Umgebung mit einigen Bauernhöfen und einer Windmühle im linken

⁴⁹⁰ Overbeck, 1932, o.S.

⁴⁹¹ Laut Kulturamt Hannover handelt es sich bei dieser Arbeit um ein Geschenk der Malerin an die Stadt Hannover für eine Beihilfe im Januar 1953, vgl. Dok.: 9.

⁴⁹² Titel der Arbeit stammt nicht von der Künstlerin, sondern von Herrn Fischer, Galerist aus Frankfurt a. M.

⁴⁹³ Würde die Bildüberschrift "Oldenburgische Landschaft" von Grethe Jürgens nicht existieren, so könnte es sich um eine beliebige Landschaft handeln.

⁴⁹⁴ Evers irrt in der Annahme, wenn sie behauptet "Straße nach Dangastermoor" wäre Grethe Jürgens' erste Landschaftsdarstellung überhaupt, vgl. Evers, 1983, S. 159. Wie sie zu dieser Annahme gelangt, wird von Evers nicht erläutert. Reine Landschaftsdarstellungen entstanden bereits vor 1932 wie aufgezeigt wurde. An dieser Stelle möchte ich anfügen, daß das Aquarell "Winterbild" (**Abb. 175**) von Grethe Jürgens nicht - wie vom Wiener Ausstellungskatalog von 1977 auf das Jahr 1920 zu datieren ist und somit das erste Landschaftsaquarell darstellen würde -, sondern aus dem Jahr 1929 stammt. Auf der rechten unteren Bildseite des Aquarells steht eindeutig die Jahreszahl "1929", vgl. Wien 1977, S. 64.

Bildhintergrund. Während im linken Bildmittelgrund ein Mann Heu zusammenreicht und sich ihm ein weiterer Mann in einem Einspanner nähert, weiden auf der rechten Bildseite Kühe. Rechts in einer kleinen Einfahrt steht ein Pferd, das einen Planwagen hinter sich herzieht. Eine als Bäuerin gekleidete Frau geht mit einer Milchkanne in ihrer rechten Hand und einem mit Heu beladenen Karren, den sie mit ihrer linken Hand hinter sich herzieht, die Straße Richtung bildausswärts. Auf der anderen Straßenseite wandert bildeinwärts ein sich auf einen Spazierstock stützender Mann. Einige Meter vor ihm fährt ein Lastwagen.

Auffällig an dieser Darstellung ist, daß scheinbar keine der abgebildeten Personen sowie die Gegenstände in Beziehung zueinander stehen. Jeder Mensch, jedes Tier, jeder Gegenstand steht für sich isoliert.

Schlüter beschreibt das Bild mit folgenden Worten: "Mit unerschöpflicher Fabulierlust und naiver Freude an der Vielfalt malte sie landschaftliches, auf dem man mit dem Auge wahre Spaziergänge machen kann, um immer noch ein reizvolles Detail zu entdecken."⁴⁹⁵

Wie Gustav Wunderwald in "Landsbergerstraße" von 1926 oder in "Brücke über die Ackerstraße Berlin Nord", 1927 entstanden, bedient sich Grethe Jürgens des Schemas, eine von der vorderen in die hintere Bildzone verlaufende Straße als Mittel der Tiefenraumgestaltung einzusetzen.

Auch bei der Schilderung "Straße nach Dangastermoor" scheint es sich um den bildkünstlerischen Extrakt einer Ferienreise zu handeln, wie Reinhardt es formuliert.⁴⁹⁶

Im Kontext mit Jürgens' Darstellung hält Liska in seiner Dissertation fest: "Der Typ neusachlicher Landschaftsdarstellung, den ich als romantisch-heimatlich bezeichne, hat die <<deutsche>>, die heimatliche Landschaft in ihrem, von der modernen Zivilisation noch nicht beeinträchtigten Zustand zum Thema. Solche Landschaft, noch <<gesund>> und <<natürlich>>, vermittelt mit dem (ur)deutschen bäuerlichen Leben eine idealisierte Art von Heimatvorstellung, deren eng nationaler Charakter schon in den zwanziger Jahren in eine gefährliche Nähe zu der später klar formulierten <<Blut und Boden>> Weltanschauung gerät. Diese Bilder <<deutscher>> Landschaften,

⁴⁹⁵ Schlüter, 1951, o.S.

⁴⁹⁶ Vgl. H. Reinhardt, 1982, S. 23.

stellen entweder <<reine>> Natur, wie Felder, Wälder, Landstraßen, Dörfer und Kleinstädte oder deutsche Bauern in der Landschaft dar [...]."⁴⁹⁷ Im Gegensatz zu Liska sind meiner Ansicht nach in Grethe Jürgens Landschaftsdarstellung weder "romantisch-heimatliche" Anleihen noch eine "Blut und Boden"-Ideologie auszumachen. Ihre Landschaftsaufnahmen wollen den Betrachter auf dem ersten Blick Glauben machen, es handele sich um eine "intakte" und "gesunde" Umgebung, aber bei näherer Betrachtung fällt auf, daß das Land als romantische Idylle nicht mehr existiert, vielmehr herrscht eine nüchterne Beschreibung der ländlichen Umgebung vor.

1933 äußert sich Grethe Jürgens zu ihren Landschaftsdarstellungen, daß die Bilder nicht aus einem augenblicklichen Farbenrausch entstünden, sondern mehr aus dem Drang erwüchsen, eine neue und schlichte Lösung, für die einfachen Dinge wie Äcker, Bäume und arbeitende Menschen zu finden.⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ Liska, 1976, S. 177.

⁴⁹⁸ Vgl. Malerinnen stellen aus, 1933, o.S.

X.4.2 Stadtansichten

Neben den Landschaftsschilderungen entstanden Darstellungen, in denen sich Jürgens auf die Wiedergabe von Straßenzügen und Häuserzeilen konzentrierte. Motive, die ebenso in der Photographie der zwanziger Jahre ihren Niederschlag fanden, vgl. "Ruhrgebiet: Meidericher Straße in Mülheim-Ruhr" von Albert Renger-Patzsch aus dem Jahr 1930. In "Häuser in Wilhelmshaven" von 1931 (**Abb. 93**)⁴⁹⁹ präsentierte Jürgens einen Ausschnitt städtischer Bebauung in Wilhelmshaven, der Stadt, in der sie ihre Kindheit und Jugendzeit verbrachte. In der Mitte des unteren Bildrandes laufen zwei als Diagonale angelegte gepflasterte Straßen spitz aufeinander zu. Auf der Straße im linken Bildteil befindet sich ein in Rückenansicht wiedergegebener Radfahrer, auf der rechten Bildseite steht vor einem kleinen weißen Einfamilienhaus ein blaues Auto geparkt. Das kleine weiße Eckhaus mit dem weiß-roten Walmdach und den zwei qualmenden Schornsteinen bildet den zentralen Bildmittelpunkt und ist rechts vor einer Mietshauszeile angeordnet, die mit einer grauen, dunkel aufragenden Häuserwand einen starken Kontrast bildet. Im linken Bildmittelgrund befinden sich zwei Bäume, dahinter ragen erneut Mietshäuser in die Höhe. Der Himmel zeichnet sich grau-braun ab.

Zumeist nutzten neusachliche Maler Straßenbilder als einen Ort der sozialen Auseinandersetzungen. Indem zwei als Diagonale angelegte Straßen spitz aufeinander zulaufen, wird dem Betrachter die Möglichkeit offeriert, verschiedene Handlungsstränge bzw. Gegebenheiten zu beobachten, die sich auf den beiden Straßen abspielen. Ein stilistisches Mittel, das auch im Werk von Erich Wegner "Straße I" aus dem Jahr 1926 und Gustav Wunderwald "Akazienallee" von 1928 anzutreffen ist. Menschen begegnen sich, treten in Kommunikation miteinander. Bei Grethe Jürgens bildet die Straße mit der Regelmäßigkeit ihrer architektonischen Elemente, der Häuser- und Fensterreihen, ein geometrisch-konstruktives Gerüst der Komposition. Wie schon bei Gustav Wunderwalds Darstellung der "Landsbergerstraße" aus dem Jahr 1926 zu beobachten, benutzen auch bei Jürgens die Menschen die Straße. Zwar erscheinen diese auf den ersten Blick auf Grund der wenigen Menschen nahezu unbelebt, jedoch sprechen die Mietshäuser vom Gegenteil, vgl. auch Grethe Jürgens´

⁴⁹⁹ Laut Kulturrat Hannover wurde das Bild am 24. September 1979 von der Künstlerin aus der Ausstellung im Kubus "Erich Wegner und Grethe Jürgens" für DM 5000.- erworben, vgl. Dok.: 10.

"Efeubaum" von 1928 (**Abb. 76**). In ihnen leben die Menschen, sie vermitteln den Eindruck von Gebrauch und Abnutzung. Qualm, der aus den Schornsteinen aufsteigt, verweist auf menschliches Dasein.

Aufgeräumtheit und Sauberkeit kennzeichnen die beinahe menschenleere Anlage. Präzise erfaßt und minutiös geordnet präsentiert die Künstlerin ihre Personen und Häuser in atmosphärelosen Räumen.⁵⁰⁰

Jürgens gibt Straßenverläufe wieder, z.B. "Straße in Detmold" um 1930 (**Abb. 77**), die sich weder durch ihren architektonischen Aufbau noch durch einen besonderen Straßenzug auffällig gestalten. Die Schilderung von Straßenzügen, von breiten Bürgersteigen, hohen Wohn- und Geschäftshäusern und schmalen Baumreihen galt in der Malerei der Neuen Sachlichkeit als ein weit verbreitetes Phänomen.

Im Gegensatz zu Gustav Wunderwalds menschenbevölkerten Straßen, die das Stadtbild beleben schildert Grethe Jürgens ohne Sentimentalität Häuser und Straßen, die sich durch keine Besonderheit auszeichnen, statt dessen vielmehr einen rein funktionalen Zweck vertreten, wodurch eine nüchterne Atmosphäre entsteht. Nach dem "Eintreffen" der apokalyptischen Visionen der Expressionisten muß der Blick, den viele neusachliche Maler jetzt auf das Naheliegende und Banale richteten, als selbstverständlich verstanden werden.⁵⁰¹

Blanchebarbe beschreibt die Stadtdarstellungen der neusachlichen Maler folgendermaßen: "So wirken die Städte der Maler der Neuen Sachlichkeit oft auch merkwürdig sauber und aufgeräumt, sie gleichen Spielzeugstädten, in denen alles ablenkende Zufällige, wie Jahreszeiten, alles Naturalistische und Stimmungshafte ausgeschaltet wird. Es bleibt nur die Kulisse, in der die Menschen ein kulissenhaftes Dasein führen."⁵⁰²

Mit in die Reihe der fast menschenleeren Straßenzüge gehört das 1925 - zur Zeit der wirtschaftlichen Stabilisierungsphase - entstandene Aquarell "Häuserwand" (**Abb. 78**). Wie Carl Grossberg "Berlin Pichelsberg", 1922 oder auch Gustav Wunderwald "U-Bahn-Station Schönhauser Tor" von 1927, integriert Jürgens die Reklame als ein Bestandteil ihres Bildes und verweist damit gleichzeitig auf eine zunehmend stark ansteigende Konsumwelt.

⁵⁰⁰ Vgl. Olbrich, 1990, S. 244.

⁵⁰¹ Vgl. Knupp, 1976, o.S.

⁵⁰² Blanchebarbe, 1990, S. 51-52.

Sabine Fehleemann titulierte die Erscheinungsform der Werbung der zwanziger Jahre als "Großstadthieroglyphen und Chiffren"⁵⁰³, die zu einem Teil der Zivilisationswirklichkeit avancierten. Sie fungierten als ein Spiegel des gesellschaftlichen Lebens und seiner Veränderung. Diese Art der Stadt- und Architekturdarstellung ist einzigartig im Werk von Grethe Jürgens.

In den dreißiger Jahren änderte sich der malerische Stil von Grethe Jürgens und bildete zu jenen aus vergangenen Jahren entstandenen Bildern einen erheblichen Kontrast. Die kühle Distanz, die von vielen Landschafts- und Architekturdarstellungen ausgeht, weicht zunehmend Bildern schöner und leicht romantisch geprägter Landschaften. Das "Gehöft bei Berlebeck" von 1933 (**Abb. 79**), eingebettet in eine Hügellandschaft, schildert Jürgens in einer herbstlichen Farbgebung. Ebenso verhält es sich mit der "Landschaftsdarstellung" aus den dreißiger Jahren, die nicht konkret zu datieren ist (**Abb. 80**). Grethe Jürgens weicht vom sachlich protokollierenden Stilvokabular der Neuen Sachlichkeit ab. Silhouettenhaft zeichnen sich die Häuser am Firmament ab, z.B. "Landschaftsdarstellung" (**Abb. 80**) oder verschmelzen zu einem Bestandteil der Natur, wo beinahe nur noch das Dach als Hinweis auf ein existierendes Haus zu erkennen ist, vgl. "Landschaftsdarstellung" (**Abb. 81**). Speziell ihre Landschaftsschilderungen sind ab Beginn der dreißiger Jahre durch einen weichen und zarten sowie narrativen Stil gekennzeichnet. Diese Landschaftsdarstellungen sind ohne harte Konturen und Linien wiedergegeben, die den Darstellungen etwas von ihrem romantischen Aussehen nehmen könnten. Stattdessen sind die Umrißlinien weicher und das gesamte Bild in sich abgerundet.

Grethe Jürgens' Werke sind streng komponiert und aus einzelnen Facetten, die sie in der Realität vorgefunden hat - Häuser, Gärten, Straßen und Menschen - zu einem ganzen zusammengesetzt, wodurch sie oftmals einen stillebenartigen Charakter erfahren.

⁵⁰³ Fehleemann, 1994, S. 123.

X.5 Zusammenfassung

Der Zeitraum 1926 bis 1933 umfaßte in Grethe Jürgens' Werk eine zeitliche Spanne, in der ihre bedeutendsten Werke im Stil der Neuen Sachlichkeit entstanden. Werke, mit denen sie sich einen Platz in der Riege der von der kunstgeschichtlichen Forschung angesehenen neusachlichen Künstler sichern konnte.

Jürgens' Stilsprache jener Zeit zeichnete sich entsprechend der neusachlichen Malerei durch eine strenge, aber einfache und übersichtliche Bildkomposition aus. Primär bevorzugte sie einen dunklen und gedämpften Farbauftrag.

In der Porträtmalerei der Neuen Sachlichkeit griff Grethe Jürgens die verschiedensten Porträttypen wie Freundschafts-, Kinder- und Altenporträts auf. Die abgebildeten Personen lassen sich zumeist aus ihrem engeren Lebensbereich eruieren. Quantitativ und qualitativ gehörte die Bildnismalerei zu den zentralsten Bildaufgaben der Künstlerin. Ein Phänomen, das sich generell auf die Porträtmalerei der Neuen Sachlichkeit transferieren läßt.

Die Konterfeis ihrer Freunde und Bekannte gestaltete sie nüchtern, im Sinne von sachlich. Bei der Wiedergabe der von Jürgens dargestellten Personen fällt die Reduktion der physiologischen Charakteristika bis auf wenige typische Besonderheiten ins Auge. Geprägt durch ihre Starrheit werden die Porträtierten dem zeitlichen Augenblick enthoben und dem Betrachter frontal oder leicht ins Profil gewandt gegenübergestellt. Überwiegend handelt es sich bei Jürgens' Bildnissen um Kopf- oder Schulterstücke, die Malerin wählte dazu das klassische Galerieformat. Dabei konzentrierte sich die Künstlerin bei der Wiedergabe der ihr gegenüberstehenden Personen auf das Gesicht. Klar und ohne Anzeichen einer inneren Regung gibt die Malerin sie mit großen Augen wieder, die aus einem frontal oder leicht ins Profil gesetzten Kopf blicken. Beim Betrachten eines Porträts tritt der Betrachter in eine spezielle und auch intime Form der Konfrontation mit dem Abgebildeten. Unmittelbar sieht er sich der dargestellten Figur gegenübergestellt und muß sich mit dieser auseinandersetzen. Allerdings gelingt es im seltensten Fall mit der geschilderten Person in Kontakt zu treten, da sie zum Teil aus ihrem Alltag herausgelöst erscheint, von der Künstlerin in einen Umraum plazierte wurde, der keine absolute Klarheit über ihre Identität zuläßt.

Grethe Jürgens' Bildaufbau der Bildnisse ist als systematisch simplifizierend zu beschreiben. Die bühnenartige Konzeption des Bildaufbaus manifestiert sich auf zwei verschiedene Ebenen: der Vordergrund bildet die erste Ebene. Diese wird überwiegend von der abzubildenden Person in Anspruch genommen. Die zweite Ebene wird durch den Hintergrund vertreten, der sich meist durch eine landschaftliche Umgebung oder eine perspektivische Raumkonstruktion zu erkennen gibt.

Die auf dem Bild dargestellten Personen und Gegenstände sind durch eine zeichnerisch präzise Gestaltungsweise markiert. Vereinfacht und äußerst detailliert, sogar bis ins akribisch gehende, werden Kopf, Haare, Körper und Kleidung wiedergegeben. Dabei fungieren diese Einzelformen gleichzeitig auch als Form- und Farbeinheiten, die in klaren Konturen voneinander getrennt sind.

Der reine und akkurate Abbildungswert gerät mehr und mehr ins Hintertreffen. Nicht die naturalistische Abbildung ist ausschlaggebend, sondern die Hervorhebung der einzigartigen menschlichen Persönlichkeit. Bestimmte Merkmale individueller Gesichtsproportionen bleiben erhalten, "doch verhindern die Stereotypie der Köpfe, das Fehlen der Mimik und die starre, verzerrende und vereinfachende Haltung des Körpers einen direkten Einblick in die geistige und psychische Persönlichkeit des Dargestellten [...]. Die Ähnlichkeit, in der Theorie des 19. Jahrhunderts die eigentliche Aufgabe der Bildnismalerei, ist [...] durch die Reduzierung und stilisierende Zusammenziehung einzelner hervorstechender physiognomischer Merkmale nur noch zu einem untergeordneten Aspekt der Porträtdarstellung geworden."⁵⁰⁴ Die porträtierten Personen scheinen häufig zu Objekten, zu maskenhaften Erscheinungen erstarrt, ihre Gesichtszüge verweisen auf die neuen wissenschaftlich-technischen Gesetzmäßigkeiten und Ordnungssysteme.

Grethe Jürgens' Selbstbildnisse entstanden in unregelmäßigen Abständen und lassen sich auf keinen bestimmten Anlaß in ihrem Leben zurückführen. Damit unterscheidet sie sich von Anton Räderscheidt, dessen zahlreiche Selbstporträts aus jeweils einschneidenden Erlebnissen in seinem Leben abzuleiten sind.⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ Oellers, 1983, S. 31

⁵⁰⁵ Vgl. Herzog, 1993, S. 25

Das Selbstbildnis diente Grethe Jürgens als Mittel zur Erforschung des eigenen Ich, zur Selbstfindung und Selbstbestätigung und nahm innerhalb ihres Werkes einen besonderen Stellenwert ein.

In dem "Selbstbildnis" von 1928 stellte sie sich auf Grund ihres äußeren Erscheinungsbildes als eine Vertreterin der "Neuen Frau" dar. Ihr androgynes Aussehen unterscheidet sich gravierend von der äußeren Erscheinung auf der ersten Fassung des "Selbstbildnis"⁵⁰⁶. Hier spiegelt sich die Künstlerin mit kinnlangen Haaren wider, ihr Gesicht ist um den Mund- und Nasenbereich faltiger.

Als "Neue Frau" in der zweiten Fassung des Selbstbildnisses von 1928 auftretend verdeutlicht Grethe Jürgens, daß sie den gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Erneuerungen, die u.a. der Erste Weltkrieg für die Frauen mit sich brachte, optimistisch und befürwortend gegenüberstand. In der Darstellung ihrer eigenen Person als "Neue Frau" teilte sie gleichzeitig ihre Einstellung diesem Typus, aber auch den zeitaktuellen Strömungen und Veränderungen gegenüber mit und weist den Betrachter darauf hin, daß sie die mit dem Phänomen der "Neuen Frau" verknüpften gesellschaftlichen Erneuerungen auch auf ihre Person übertragen sehen möchte. In der Wiedergabe ihrer Person als Vertreterin der "Neuen Frau" bediente sich Grethe Jürgens eines "Vokabulars", das im historischen Kontext von sich aus einsichtig, verständlich und vor allem "sprachfähig" war⁵⁰⁷. Dazu erläutert Lohkamp, daß anders als die abstrakten und programmatischen Kunstrichtungen sich die Künstler der Neuen Sachlichkeit nicht zu kompensatorischen Erklärungen ihres Kunstwollens gezwungen fühlten.⁵⁰⁸

Der formale Aufbau ihrer Selbstbildnisse gleicht denen der oben beschriebenen Freundschafts- und Bekanntenporträts.

Die Schilderung von Menschen, wie die Arbeitslosen vor dem "Arbeitsamt" oder die kleinkriminellen "Stoffhändler", zählen zu den Hauptwerken der Malerin und weisen Grethe Jürgens als eine Malerin aus, die die Zeitstimmung jener verwirrenden sogenannten "Goldenen zwanziger Jahre" sehr einprägsam darlegte. Vor dem

⁵⁰⁶ Der Verbleib der ersten Fassung konnte nicht geklärt werden. Vielleicht würde sich eine Röntgenaufnahme der zweiten Fassung als hilfreich erweisen.

⁵⁰⁷ Damit sind Insignien wie der Garçonne-Haarschnitt und das androgyne Auftreten gemeint.

⁵⁰⁸ Vgl. Lohkamp, 1979, S. 187.

Hintergrund ihrer eigenen Arbeitslosigkeit gegen Ende der zwanziger Jahre und der persönlichen Begegnung mit Schwarzmarkthändlern verwundert nicht der sensible Umgang bei der malerischen Wiedergabe der Arbeitslosen, Hehler sowie Prostituierten. Jürgens zeigt zwar "Opfer" der Gesellschaft, die durch bestimmte äußere Umstände (z.B. hohe Arbeitslosenquote oder ansteigende Inflation) in eine mißliche Situation geraten sind, aber sie zeigt keine hungernden und auf Grund ihrer scheinbar aussichtslosen Lage leidenden Arbeitslosen. Ebenso wenig stellt Jürgens die "Stoffhändler" als Gesetzesbrecher dar, vielmehr genügt es ihr, diese als solche anzudeuten.

Trotz der von Grethe Jürgens oftmals vorgenommenen Proklamation, sie verfolge keine politischen Absichten mit ihren Arbeiten, läßt sich nicht leugnen, daß ein großer und wesentlicher Teil ihres Werkes gravierend durch politische Aspekte determiniert ist.

Grethe Jürgens' Landschaftsdarstellungen sind nicht im spezifischen Sinne des Gattungsbegriffs aufzufassen. In erster Linie handelt es sich um Überschaualandschaften, die durch technische Erneuerungen, wie eine Talsperre oder eine Eisenbahnbrückenkonstruktion, auf sich aufmerksam machen. Als Zeichen der innovativen Technisierung stehen diese Erneuerungen kontrapunktisch zur "heilen" Natur.

Typisch für die neusachliche Malerei ist die Abbildung von augenfälligen Kontrasten bei gleichbleibender Sehschärfe sowie die Konfrontation von Nahem und Fernem oder Großem und Kleinem.

Mit ihren Stadtansichten beweist Grethe Jürgens eine Radikalität, wie sie vormals intensiv im Werk von Gerta Overbeck zu beobachten war. Mit Ausnahme von ein paar Rückenfiguren spart die Künstlerin den Menschen vollkommen aus ihren Stadt- und Architekturansichten aus und läßt so Erinnerungen an die melancholischen Berlin-Porträts von Gustav Wunderwald aufkommen.⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ Vgl. H. Reinhardt, 1982, S. 22

Von Seiten der Kunstgeschichtsforschung blieb mit Ausnahme der bereits angeführten Hauptwerke der überwiegende Teil der Werke, die zwischen 1926 und 1933 entstanden, unerwähnt.

XI. Grethe Jürgens als Publizistin und Schriftstellerin: "Der Wachsbogen"

XI.1 Zur Entstehung und Geschichte des "Wachsbogen"

"Ich meine, es war an einem Sonntagmorgen im Spätsommer 1931, als wir bei einem Besuch von Atelier zu Atelier in der Liststadt auf die Idee kamen, eine Zeitschrift zu verfassen. Wir glaubten, es wäre Zeit, nicht nur die Künste der Literatur, Malerei, Musik und Architektur praktisch auszuüben, sondern sie auch im Zusammenhang miteinander zu bringen durch Artikel über die Themen, die uns beschäftigten und die unsere Situation betrafen. Die Zeitschrift sollte von den Dingen berichten, über die wir nächtelang diskutierten."⁵¹⁰ Erstmalig erschien die Zeitschrift "Der Wachsbogen" mit dem Untertitel: "Eine Zeitschrift zu Fragen der Malerei, Baukunst, Musik, Film, Literatur und allgemeiner Kulturproblematik" im November 1931 (**Abb. 82**).⁵¹¹ An der Entstehung und Gestaltung der Zeitschrift "Der Wachsbogen" waren weniger Grethe Jürgens' Malerkollegen der hannoverschen Neuen Sachlichkeit beteiligt, als vielmehr Personen, die in den unterschiedlichsten künstlerischen Sparten tätig waren.⁵¹² Eine kleine Kerngruppe, die sich in erster Linie um Gustav Schenk⁵¹³ versammelte, kontaktierte zeitgenössische Musiker, Architekten und Literaten und bat um Mithilfe und Unterstützung beim Zustandekommen der Zeitschrift. In Form von Aufsätzen oder Essays sollten sie von ihrem jeweiligen Metier berichten. Das Ansinnen der Verantwortlichen bestand darin, die Zeitschrift mit der Funktion auszustatten, ein lebendiges Forum für die zeitgenössischen Künstler zu sein. In ihr sollten Ideen und Probleme formuliert und an die Öffentlichkeit getragen werden.

⁵¹⁰ Jürgens in: Die Geschichte des "Wachsbogen", abgedruckt in: Ausst.-kat. Hannover, 1974, S. 21-22, hier S. 21.

⁵¹¹ Zwei Jahre vor Grethe Jürgens' Abriß über die Entstehung des "Wachsbogen" erschien der Zeitungsartikel "Sicherheit und Gleichmaß" von Christa Sobes im Jahr 1972. Darin vermutet die Autorin bezüglich der Entstehung des "Wachsrogens" folgendes: "Am Abend stiegen die Atelierbewohner (Sobe bezieht sich auf die Künstler, die wie Jürgens, in der Podbielskistraße unter dem Dach in einer Atelierwohnung wohnten, die Verf.) und ihre Freunde zuweilen - bis es verboten wurde, weil die Konstruktion zu schwach war - auf die flachen Hausdächer oberhalb der Ateliers. Dort oben im Windzug und bei Kerzenlicht gab es Dichter-Lesungen, Gesang und lange Diskussionen. Wahrscheinlich entstand hier auch die Idee, den "Wachsbogen" herauszugeben, [...]" Sobe, 1972, o.S.

⁵¹² H. Reinhardt berichtet, daß Ernst Thoms und Erich Wegner eine Mitarbeit an der Zeitschrift von Anfang an ablehnten. Aus welchen Gründen, ist allerdings nicht bekannt. Vgl. H. Reinhardt, 1979, S. 232 und S. 243, Anm. 23.

⁵¹³ Katenhusen bezeichnet Schenk als "Sprachrohr", der sich als solches für die Positionen seiner Freunde tatkräftig einsetzte, vgl. Katenhusen, 1998, S. 381.

Nach allen Seiten hin offen - über eine theoretisch fundierte Kunstanschauung verfügten diese Künstler nicht - galt es, einen neuen Anfang zu schaffen. "Nicht mehr verletzt werden - so ließe sich das Ziel der Künstler der Neuen Sachlichkeit benennen. Nicht mehr verletzt werden von der Sachlichkeit - und Herzlosigkeit der Menschen und sich darum lieber gleich in den Schutz der Dinge begeben - so hätte ihre ungeschriebene Devise lauten können. Dann lieber selber in den Angriff übergehen und die "Verletzer" demaskieren und attackieren - [...]." ⁵¹⁴

Die Beweggründe, die zur Publikation der Zeitschrift führten, basierten nicht nur auf dem besonderen Interesse der Künstler an den Medien, Graphik, Design und Reklamezeichnen. Ihnen ging es darum, allen voran Grethe Jürgens, Hans Mertens und Gerta Overbeck, denen es in den zwanziger Jahren nicht glückte, mittels ihrer Kunst über die Grenzen Hannovers hinaus auf sich aufmerksam zu machen, den "Wachsbogen" als erweitertes Sprachrohr zur Durchsetzung ihrer künstlerischen Anliegen zu nutzen. Auf diesem Weg erhofften sie sich eine über die Grenzen Hannovers hinausreichende Resonanz zu erfahren. ⁵¹⁵ Seiler betrachtete das Engagement der Künstler als mühevolles Unterfangen, "aber von jenem unendlichen Idealismus angefacht, der die Welt verändern will und zu diesem Ziel glaubt, sich mit Worten deutlicher artikulieren zu können als mit künstlerischen Taten allein." ⁵¹⁶

Mit dem Wunsch der Mitglieder des Wachsbogen-Zirkels, "gute Bilder zu malen, gute Häuser zu bauen, gute Bücher zu schreiben und gute Musik zu machen" ⁵¹⁷ schritten sie zur Tat. Die Herstellung des "Wachsbogen" verlief über Wachsmatrizen, die der Zeitschrift ihren Namen gab. ⁵¹⁸ Innerhalb des Zeitraumes von November 1931 bis Juni 1932 erschienen zwölf Ausgaben. Danach wurde die Publikation eingestellt.

⁵¹⁴ Schilling, 1993, S. 7.

⁵¹⁵ Als Kommunikations- und Informationsmittel sollte "Der Wachsbogen" fungieren und Leute ansprechen, die vielleicht kulturell interessiert, aber nicht zu den ständigen Museumsbesuchern zu zählen waren.

⁵¹⁶ Seiler, 1976, S. 6-7.

⁵¹⁷ Zit. nach H. Reinhardt, 1979, S. 232.

⁵¹⁸ Vgl. Rischbieter, 1978, Bd. 2, S. 274.

Die 12 publizierten Zeitschriften wurden in 8 Nummern von jeweils 10 bis 17 Seiten zusammengefaßt. Heft 1 bis 4 unterlag der Schriftleitung von Gustav Schenk⁵¹⁹, die folgenden Veröffentlichungen 5 bis 12 lagen in der Obhut von Grethe Jürgens.⁵²⁰ Die anfängliche Auflage betrug zwischen 100 und 150 Exemplaren, konnte sich allerdings später bis auf 200 Exemplaren steigern. Zur Herstellung der Zeitschrift schreibt Jürgens: "Durch irgendwelche günstigen Umstände kamen wir an einen Wachsbogenapparat, der mit der Hand betrieben wurde. Gustav Schenk schrieb seine eigenen Artikel und die seiner Mitarbeiter auf Wachsbögen und zog die Seiten ab. Wir anderen stellten sie zusammen und hefteten sie. Die Umschläge hatte ich in Linoleum geschnitten und sie mit der Hand abgezogen. Redaktion und Druckraum war mein Atelier. Die Nummer kostete 30Pf. Um Porto zu sparen, trugen Gerta Overbeck und ich die Exemplare für die Stadt mit dem Rad aus."⁵²¹

Im ersten Heft des "Wachsbogen" äußerte sich Schenk im "Leitartikel" zur Intention der Zeitschrift: "[...] aber wir Architekten, Maler, Musiker und Schriftsteller haben uns in den Kopf gesetzt, gleich mit der Tür in die lebenswürdige lokale Festung zu fallen. Wir ziehen es vor, lieber arrogant zu sein, als vor lauter Bescheidenheit hundertundeinen Tag den Mund zu halten. Hinter dem Journalismus dieser fliegenden improvisierten Blätter steht eine Gruppe tätiger Menschen, die noch nicht so alt sind, daß sie dafür einstehen, immer und unter allen Umständen Bedachtsamkeit und Toleranz zu üben. Wir werden uns aber bemühen, so lange gerecht zu sein, so lange uns die Gerechtigkeit noch Luft zum Atmen gibt. Doch wir lassen es uns zur Wahrheit dienen, daß sich ein gerechter Mensch eher aufgeben muß, als ein ungerechter."⁵²² Mit ihrer Begeisterung für das Leben und die Kunst wollten sie sich gegen eine Generation abgrenzen, die in veralteten und nach Ansicht der jungen Künstler längst überholten Traditionen verankert war. Die kunstgeschichtliche Forschung machte den Künstlern zum Vorwurf, daß sie mehr mit Elan als mit Argumenten für die eigene Sache, für die

⁵¹⁹ "Der Dichter Gustav Schenk, der die meiste Erfahrung im Schreiben hatte und auch technisch sehr erfindungsreich war, wurde zum Herausgeber ernannt", Jürgens in: "Die Geschichte des "Wachsbogen" abgedruckt in: Ausst.-kat. Hannover, 1974, S. 21-22, hier S. 21. Schenk konnte in seiner Funktion als Herausgeber auf Erfahrungen zurückgreifen. Bereits 1926 fungierte er als Herausgeber der in Hannover publizierten Zeitschrift "Die Kritik. Zeitschrift für das hannoversche Kunstleben" vgl. Katenhusen, 1998, S. 377.

⁵²⁰ Mit der Übernahme des Postens als Herausgeberin veröffentlichte Grethe Jürgens nur noch Doppelausgaben, die zum Preis von 50 Pf. verkauft wurden.

⁵²¹ Jürgens in: Ausst.-kat. Hannover, 1974, S. 21-22, hier S. 21.

⁵²² G. Schenk in: "Der Wachsbogen", Heft 1, 1931, S. 1.

Neue Sachlichkeit, für das Recht jung und anders zu sein, fochten.⁵²³ Die Zeitschrift verfügte über kein einheitliches und geistiges Profil. Die Künstler äußerten sich in ironischer und satirischer Weise und verfielen häufig in die Polemik. Sie stellten ihre Meinung zur Diskussion und hantierten mit utopischen Forderungen und Behauptungen. Erst mit Grethe Jürgens' Übernahme der Herausgeberschaft wandelte sich das Profil der Zeitschrift.⁵²⁴ Kunstpolitische Artikel wurden stärker betont und rückten zunehmend in den Vordergrund.⁵²⁵

Die wirtschaftliche Situation des "Wachsbogen" war von Beginn an besorgniserregend. In der Akquirierung von Abonnenten erhoffte Schenk, eine finanzielle Aufbesserung der Zeitschrift zu erfahren.⁵²⁶ In einer Art von Appell schrieb Schenk in der ersten Ausgabe des Heftes: " Bitte bestellen Sie! Ihre Sympathie in Ehren, aber wir müßten vor lauter Sympathie das Erscheinen unserer Zeitschrift einstellen, wenn sie sich nicht entschließen können, jede vierzehn Tage 30 Pfennig zu opfern! - Bestellen Sie, um Himmelswillen, bestellen Sie!"⁵²⁷ Bis zur nächsten Publikation fanden sich bis zu 200 Abonnenten, bei denen sich der Herausgeber mit den Worten bedankte: "Die Schriftleitung dankt für die zahlreichen Beweise der Anteilnahme an dieser jungen, aufblühenden Zeitschrift. Sie dankt den Abonennten und den hilfreichen Spendern. Mögen Sie sich ihre Gesundheit erhalten und sich vermehren!"⁵²⁸ Wie der konkrete Inhalt der Zeitschrift aussehen sollte, darüber herrschte innerhalb des Künstlerkreises kein Konsens. Sie setzten sich überwiegend mit grundsätzlichen Fragen auseinander, ohne sich an aktuellen politischen Diskussionen zu beteiligen. Genauere Auskünfte erfährt man nicht. Der Leser wird gezwungen, sich mit der Auskunft: "Wir wollen uns nur äußern! Wir wollen nicht mit dem Wind diskutieren!"⁵²⁹ zufriedenzugeben.

⁵²³ Vgl. Schmied, 1969, S. 67.

⁵²⁴ Gustav Schenk betätigte sich zwar nicht mehr als Herausgeber, er blieb aber weiterhin aktiv an der Mitgestaltung der Zeitschrift beteiligt.

⁵²⁵ Vgl. Seiler, 1976, S. 8-9.

⁵²⁶ Im freien Handel war die Zeitschrift nicht zu erwerben, sie mußte über ein Abonnement bezogen werden. Die fertiggestellten Exemplare versendeten die Herausgeber geradewegs an die Abonnenten. Der kleine Abonnentenstamm rekrutierte sich erstaunlicherweise auch aus Lesern aus dem Ausland, wie Frankreich, Holland und Polen, vgl. Ausst.-kat. Hannover, 1962. S. 224.

⁵²⁷ G. Schenk in: "Der Wachsbogen", Heft 1, 1931, S. 11.

⁵²⁸ G. Schenk in: "Der Wachsbogen", Heft 2, 1931, S. 12.

⁵²⁹ Ausst.-kat. Hannover 1962, S. 224.

Die Zeitschrift stand unter keinem guten Stern. Finanzielle Probleme und der anfangs als positiv empfundene Pluralismus bezüglich der Künstler aus den verschiedenen Bereichen, verkehrte sich bald ins Negative. Meinungsverschiedenheiten, persönliche Differenzen vereinfachten die Arbeit an der Publikation einer Zeitschrift nicht. Nach der Herausgabe des vierten Heftes zog sich Gustav Schenk vom Posten des Herausgebers zurück und übergab diese Aufgabe seiner damaligen Lebensgefährtin Grethe Jürgens.⁵³⁰ Ein 1932 veranstaltetes "Wachsbogenfest" zur Aufbesserung der finanziellen Lage der Zeitschrift endete in einem Eklat.⁵³¹ 1932 erschien mit dem Heft 11/12 die letzte Ausgabe des "Wachsbogen". Mit einer "Grabrede", verfaßt von Gustav Schenk, trugen die Mitglieder die Zeitschrift zu Grabe. "Dieses ist die letzte Nummer, die wir unseren Abonnenten vorlegen können. Wir haben feststellen müssen, daß es in dieser Zeit nicht mehr möglich ist, auch unter schwierigen persönlichen Opfern, Blätter herauszugeben, in denen es abgelehnt wurde, um des raschen Erfolgs willen auf geistige aktuelle Sensationen einzugehen. Wichtiger war es uns immer gewesen, auf Fragen einzugehen, die die Jugend angingen und auf längere Zeit hinaus gültig waren, als daß wir uns in die Kämpfe drängten, die nur für den Tag Wert besaßen. [...] Nur mit dem Spruch kann man diese Grabrede beenden: 'Du starbst zu jung, du starbst zu früh. Wer dich gekannt, vergißt dich nie.' Wir bitten alle unsere Freunde um Verständnis für diese bittere Liquidation. Die Schriftleitung."⁵³²

Somit sollte dem "Wachsbogen" ein vergleichbares Schicksal wie dem Almanach "Der Blaue Reiter", im Mai 1912 von Kandinsky im Piper-Verlag herausgegeben, in dem zuletzt eine Rechtfertigungsschrift gegen die der Abstraktion feindlich

⁵³⁰ Der Rückzug geschah allerdings nicht freiwillig. Schenk wurde gezwungen von der Stelle des Herausgebers abzusehen, da er laut Ansicht der anderen Mitglieder des "Wachsbogen-Zirkels" zu diktatorisch geworden war.

⁵³¹ Später erinnerte sich Jürgens an dieses Fest und beschrieb die Situation mit den Worten: "Das Fest fand in der damaligen Grenzbürg statt: Eintritt 1,50 RM, Studenten 1 RM. Der Raum der Stehbierhalle, das Wachsbogenkabinett, das wir Maler so schön ausgestattet hatten, wurde vom Wirt wegen "obszöner" Darstellungen geschlossen. Es handelte sich um ein riesiges, wundervolles Wandgemälde einer Altstadtstraße mit spärlich bekleideten Busenmädchen, die aus allen Fenstern sahen, ein Motiv, das auch sonst in unserer sachlichen Malerei oft eine Rolle spielte. Die Gäste verzehrten nicht viel und schlugen sich oft, eine Scheibe in der Toilette wurde zerschlagen, eine kostümierte Dame holte den Krankenwagen ab. Einige Damen sollen nach damaliger Sitte sogar in den Hintern getreten worden sein. Das Fest im Februar wurde eine große Pleite; [...]" Jürgens in: Ausst.-kat. Hannover 1974, S. 21-22, hier S. 22.

⁵³² G. Schenk in: "Der Wachsbogen", Heft 11/12, 1932, S. 1.

gegenüberstehenden Neuen Münchner Künstlervereinigung veröffentlicht wurde, beschert sein.⁵³³

Der heute bibliophilen Rarität "Der Wachsbogen" ging in Hannover eine Reihe verschiedener, vor allem literarischer Zeitschriften, wie "Das hohe Ufer"⁵³⁴ oder "Der Zweemann"⁵³⁵, voraus. Der Bereich der bildenden Kunst bildete in diesen Zeitschriften jeweils einen Themenschwerpunkt. Die zwei Monatszeitschriften "Das hohe Ufer" und "Der Zweemann", die 1919/20 erstmals erschienen, waren literarisch sowie künstlerisch in der Nähe des Expressionismus anzusiedeln. Allerdings erfreuten auch sie sich keiner hohen Lebensdauer.

Die zwanziger Jahren zeichneten sich durch eine rege publizistische Tätigkeit aus, die speziell in Berlin kulminierte. "Die Aktion"⁵³⁶, in der auch George Grosz Teile seiner graphischen Arbeiten sowie Texte gegen die herrschende Gesellschaft veröffentlichte, von Franz Pfemfert in Berlin herausgegeben, verstand sich als Konkurrenzblatt zu Herwarth Waldens "Der Sturm"⁵³⁷. Beide Verleger protegierten in den ersten Jahrgängen den unkonventionellen Stil der jungen Schriftsteller und Künstler. Im Gegensatz jedoch zu den Herausgebern des "Wachsbogen" waren Pfemferts und Waldens Zeitschriften stark politisch intendiert. Während Pfemfert die Ansicht vertrat, daß Kunst von Anfang an als Instrument zur Durchsetzung revolutionärer politischer Ziele fungieren sollte, ging Walden vom Grundsatz aus, daß Revolution keine Kunst ist, sondern Kunst ist Revolution.⁵³⁸

⁵³³ Gollek hält fest: "Ein zweiter Band dieses Almanachs sollte damals die Idee in lockerer Folge weiterführen, kam jedoch über Ansätze nicht hinaus und wurde nicht veröffentlicht. Allerdings war dem ersten Band "Des Blauen Reiters" eine zweite Auflage beschieden, die Herausgeber hatten finanzielle Unterstützung gefunden, und der Almanach gilt heute als "die bedeutendste Programmschrift der Kunst des 20. Jahrhunderts." Gollek, 1932, o.S.

⁵³⁴ "Das hohe Ufer" wurde von Hans Kaiser im Verlag der Buchhandlung Ludwig Ey in zwei Jahrgängen herausgegeben, vgl. Rischbieter, 1978, S. 240-241.

⁵³⁵ Christoph Spengemann, der die Zeitschrift "Der Zweemann" herausgab, publizierte sowohl im "Das hohe Ufer" als auch später im "Wachsbogen". Spengemann, der ein Freund von Kurt Schwitters war, druckte dessen Merz-Gedichte ab.

⁵³⁶ Seit 1911 wurde "Die Aktion" von Franz Pfemfert herausgegeben.

⁵³⁷ Die Zeitschrift "Der Sturm" wurde 1910 von Herwarth Walden gegründet.

⁵³⁸ Vgl. Roters, 1983, S. 81.

In Köln setzte sich die Künstlergruppe "Kölner Progressiven"⁵³⁹, in der von Heinrich Hoerle herausgegebenen politischen Kunstzeitschrift "a bis z" mit den theoretischen Schriften des Marxismus und dem engagierten Kampf für eine "Revolution auf der Straße" auseinander. Sie erschien in der Zeit von 1929 bis 1933.

Leider erfüllte sich der Wunsch, eine möglichst breit gefächerte Leserschaft anzusprechen, nicht. In erster Linie rezipierten die kunsttheoretischen und -politischen Äußerungen, die in Kunstzeitschriften mit niedriger Auflage publiziert und gelesen wurden, ein Interessentenkreis ähnlich Denkender.⁵⁴⁰

⁵³⁹ Mitte der zwanziger Jahre formierte sich um Heinrich Hoerle eine Gruppe junger neusachlicher Künstler, die der konstruktivistischen Ausrichtung der Neuen Sachlichkeit angehörten, und sich wie der "Wachsbogen"-Zirkel in Wort und Schrift kritisch mit den gegebenen künstlerischen Tendenzen auseinandersetzten.

⁵⁴⁰ Vgl. Katenhusen, 1998, S. 14.

XI.2 Grethe Jürgens als Autorin

Die "Vermischung" von bildenden Künstlern und Literaten geht auf die Zeit des "Sturms", des Expressionismus zurück.⁵⁴¹ Die Malerin Jürgens entpuppte sich in ihren Schriften, wie auch der neusachliche Maler Gert Wollheim, als eine Kämpfernatur, die sich mit Wort, Tat und ihrer Kunst gegen die etablierte und bornierte hannoversche Kunstwelt richtete. Mit dem Wissen, daß kaum überlieferte Programme und Manifeste aus den zwanziger Jahren existierten, die sich mit dem Stil der Neuen Sachlichkeit beschäftigten, nahmen Grethe Jürgens' Schriften einen exponierten Stellenwert ein. Insgesamt publizierte sie zwei relativ kurze Artikel im "Wachsbogen". Der erste "Eine Stimme der Maler"⁵⁴² erschien in Heft 1, den zweiten "Rezepte zum ersprießlichen Besuch einer Kunstausstellung"⁵⁴³ veröffentlichte Jürgens mit der Übernahme des Postens als Herausgeberin in der Doppelnummer 5/6.

In der ersten "Wachsbogen"-Ausgabe beschreibt Jürgens, welche künstlerische Eigenschaften der Maler besitzen muß, um als solcher tätig sein zu können und um in seiner Funktion als Maler auf sich aufmerksam machen zu können. Der Maler, der mit seinem Werk am engsten verbunden ist, weil es ein Teil von ihm darstellt, muß sein künstlerisches Wollen, sein Anliegen mit dem Glauben an seine Fähigkeiten und einem gewissen Grad an Fanatismus verfolgen. Unter Fanatismus versteht Jürgens den Wunsch des Künstlers, als solcher tätig sein zu dürfen. Wer Künstler ist, ist es aus tiefstem Herzen, er ist Künstler, weil er nicht anders kann, es ist seine Berufung. "Der Maler ist wohl zu seiner Arbeit ganz subjektiv eingestellt und wird immer Persönliches aussagen. Seine Sache ist Glauben und Fanatismus. Hat er diese einseitige Überzeugung nicht, wäre er besser Kunstsammler geworden. Jeder läuft hinter seinem Irrlicht her."⁵⁴⁴

⁵⁴¹ "Daß in Berlin bildende Kunst und Literatur einander begegnen, daß bildkünstlerischer und literarischer Expressionismus ihre Grenzen zueinander öffnen, daß sie sich gegenseitig beeinflussen, daß die Kunst <<literarisch>> wird und damit die Grundlage für die politische Stellungnahme gewinnt, ist nicht zuletzt Waldens Verdienst. Damit ist aber auch der erste Keim zur Idee eines Aufhebens von Grenzen einzelner künstlerischer Bereiche gelegt, einer Vermischung und Verschmelzung, die wichtige Voraussetzungen für die Entstehung der Dada-Bewegung schaffen wird." Roters, 1983, S. 77.

⁵⁴² Jürgens in: "Der Wachsbogen", Heft 1, 1931, S. 5.

⁵⁴³ Jürgens in: "Der Wachsbogen", Heft 5/6, 1932, S. 8-10.

⁵⁴⁴ Jürgens in: "Der Wachsbogen", Heft 1, 1931, S. 5.

Auf Grund der politischen, sozialen und wirtschaftlichen Unruhen der Weimarer Republik rückte für Grethe Jürgens der ästhetische und intellektuelle Anspruch, der als Maßstab für ein "gutes" und "schönes" Werk fungierte, zunehmend ins Hintertreffen. Kunst bedeutete für sie Mitarbeit. "Wir müssen heute mehr mit der Wirklichkeit rechnen, wir können nicht mehr abseits stehen, wir geben das Ästhetische und Intellektuelle auf. Klarheit und Einfachheit unseres Stils mußten wir aus dem Leben gewinnen."⁵⁴⁵ Erich Wegner, der nicht zum "Wachsbogen"-Zirkel gehörte, schrieb im Hannoverschen Anzeiger 1929 einen Aufsatz "Neue Wege der Malerei junger hannoverscher Künstler", in dem er sich ähnlich wie Jürgens über die künstlerischen Ambitionen der Maler in den zwanziger Jahren äußerte. "Soll Kunst Sinn und Zweck haben und nicht eine ästhetische Angelegenheit weniger sein, so darf sie die Verbindung mit dem Leben ihrer Zeit nicht verlieren. Aus unserer Umwelt schöpfen wir die Probleme, die uns zum Brennpunkt künstlerischen Gefühlserlebnisses werden."⁵⁴⁶

Die Kunst verlangte eine Abkehr von der expressionistisch gefühlvoll spontanen Kunstäußerung. Der Expressionismus galt als selbstgefällig und wurde nach innen gerichtet angesehen. Er stand für eine Stilrichtung, die vom Gefühl diktiert und als apokalyptische Verzerrung der Formen betrachtet wurde. Kunst, so Grethe Jürgens, sollte jetzt ein rationaler und bewußter Vorgang sein. "Mit dem Zufall einer Farbe und einer Form konnten wir uns nicht mehr begnügen. Wir mußten uns dieser malerischen Mittel bewußt werden, die Formel für die Landschaft, das menschliche Gesicht, für die banalen Dinge finden."⁵⁴⁷ Für Grethe Jürgens hatte die Art und Weise der malerischen Umsetzung eines Sub- oder Objektes vor der originellen Idee Vorrang. "Die einmalige, originelle Idee eines Bildes war nicht mehr wichtig und die Entdeckung neuer Ausdrucksmöglichkeiten aus der malerischen Technik heraus gewann an Bedeutung. Dadurch verlor das einzelne Bild seine Einmaligkeit, und wichtig wurde das ständige, geduldige Verarbeiten einer Idee."⁵⁴⁸

⁵⁴⁵ Jürgens in: "Der Wachsbogen", Heft 1, 1931, S. 5.

⁵⁴⁶ Wegner, 1929, o.S. Erich Wegner beschreibt in diesem Artikel die verschiedenen Sujets und Maltechniken seiner hannoverschen Malerkollegen. Allerdings läßt er Grethe Jürgens als auch Gerta Overbeck außen vor. Beide Künstlerinnen erwähnt er mit keinem Wort. Eine Vorgehensweise, die sehr verwunderlich ist, bedenkt man, daß gerade Wegner und Jürgens lebenslang freundschaftlich eng miteinander verbunden waren.

⁵⁴⁷ Jürgens in: "Der Wachsbogen", Heft 1, 01.11.1931, S. 5.

⁵⁴⁸ Jürgens in: "Der Wachsbogen", Heft 1, 01.11.1931, S. 5.

Jürgens ging davon aus, daß die aktuelle Zeit eine solche Malerei, wie sie von den neusachlichen Künstlern betrieben wurde, praktisch herausforderte wurde und man sich ihrer nicht hätte erwehren können. Dabei ist das, was den Maler u.a. einstmals als solchen auszeichnete - sprich die künstlerische Umsetzung einer originellen Idee - nicht mehr relevant.

Grethe Jürgens trifft in ihrem Artikel "Die Stimme der Maler" zunehmend politische Aussagen, vor denen sie sich Jahre zuvor zu distanzieren versuchte.

In Heft 5/6 erschien Grethe Jürgens zweiter Artikel "Rezepte zum ersprießlichen Besuch einer Kunstaussstellung".⁵⁴⁹ In ihm befaßt sich die Malerin mit dem Verhältnis der sogenannten Kunstkenner zum Kunstobjekt. Sie beklagt, daß das Fachwissen und Spezialistentum der Menschen immer größer wird und dabei die Gefahr übersehen wird, die Dinge in einem größeren Zusammenhang zu betrachten. "Seitdem das Fachwissen, das Spezialistentum und nicht die ständig wechselnden Erscheinungen des Lebens die Grundlage aller Bildung geworden sind, scheint der Mensch auf die Welt zu kommen mit den Worten: Kenn ick! Es wäre besser, man würde weniger die Einzelheiten kennen und mehr die Zusammenhänge und die Entwicklung der Dinge begreifen."⁵⁵⁰ Jürgens gibt zu bedenken, daß Dabeigewesensein nicht gleichbedeutend mit Verstehen ist. "Man hat alles gesehen, man ist überall dabei gewesen, man kann stets mitreden, man scheint soviel mehr zu wissen als unsere Urgroßväter, und man begreift doch soviel weniger."⁵⁵¹ Auch George Grosz griff in seiner Schrift "Statt einer Biographie"⁵⁵² das snobistische Verhalten der sogenannten Kunstkenner an. Er moniert, daß die zeitgenössischen Kunstbetrachter mit der Wirklichkeit nichts zu tun haben möchten. "[...] die Wirklichkeit, ach, sie ist häßlich, ihr Getöse stört den zarten Organismus unserer harmonischen Seelen."⁵⁵³ Und Spengemann, der Herausgeber der hannoverschen Zeitschrift "Der Zweemann", kritisierte in ähnlicher Weise die sogenannten Kunstsachverständigen. "Nicht wahr: die Kunst soll uns doch erheben. Sie soll uns doch aus den täglichen Realitäten in ein besseres Leben führen, wo wir

⁵⁴⁹ Jürgens in: "Der Wachsbogen", Heft 5/6, 1932, S. 8-10.

⁵⁵⁰ Jürgens in: "Der Wachsbogen", Heft 5/6, 31.01.1932, S. 8.

⁵⁵¹ Jürgens in: "Der Wachsbogen", Heft 5/6, 1932, S. 8.

⁵⁵² Grosz, 1925, o.S.

⁵⁵³ Grosz, 1925, o.S.

uns ausruhen von Arbeit und Qual. Mit anderen Worten: Sie soll uns über die Wahrheit hinwegtäuschen."⁵⁵⁴

Kunst sollte im Betrachter eine geistige Aktivität und Teilnahme auslösen und ihn zu einer Reaktion provozieren. Doch dazu kann es nur kommen, wenn der Betrachter die Werke genau betrachtet, wenn er unvoreingenommen an sie herantritt und auf sich wirken läßt. "Es scheint mir eine barbarische Auffassung der Kultur zu sein, in ihr keine Verpflichtung, sondern nur ein Mittel zu größerer Bequemlichkeit und zum größeren Genuß zu sehen. Als geistige Schlagsahne wird die Kunst auf den Kulturpudding getan. Die Kunst ist der Mantel, mit dem man sich schmückt und wärmt oder sie ist nur ein dekorativer Farbfleck an der Wand. In Wirklichkeit würde man ja vielmehr bereichert, wenn man sich zu einer ganz anderen Kunstbetrachtung entschließen könnte; nämlich mitzuarbeiten statt zu genießen."⁵⁵⁵

Grethe Jürgens zufolge muß Kunst im zeitlichen Kontext gelesen, verstanden und interpretiert werden. So kann Kunst zum politischen Statement avancieren, denn entsprechend Sontheimer, ist in jeder geistigen Haltung das Politische latent.⁵⁵⁶ "Unsere Tage sind reich an Ereignissen. Für den, der sich vor ihnen verschließt und vor der rauhen Wirklichkeit auf die idyllische Toteninsel flüchtet, werden sie ein Chaos, das ihn verschlingt. Man betrachtet die Kunst nicht als etwas, was ganz abseits steht. Das Verhältnis für eine Zeit gewinnt man vielleicht am besten aus ihrer Kunst und ein solches Verhältnis halte ich für nötig."⁵⁵⁷ Jürgens verfolgte das Ziel, mit dem eigenen Schaffen real gesellschaftlich wirksam zu werden, von der widerspruchsvollen gesellschaftlichen Wirklichkeit auszugehen, sie kritisch zu sehen und sie letztendlich auch zu verändern.⁵⁵⁸ Kunst, so plädierte Overbeck, soll das Ziel haben, den Kontakt zum Leben nicht zu verlieren und ebenso für den einfachen wie für den kunstverständigen Menschen verständlich und zugänglich zu sein.⁵⁵⁹ Bereits 1921 formulierte Grosz: "Ich versuche wieder ein absolut realistisches Weltbild zu geben. Ich strebe an, jedem Menschen verständlich zu sein."⁵⁶⁰

⁵⁵⁴ Spengemann in: "Der Wachsbogen", Heft 9/10, 1932, S. 9-10.

⁵⁵⁵ Jürgens in: "Der Wachsbogen", Heft 5/6, 1932, S. 8

⁵⁵⁶ Vgl. Sontheimer, 1992³, S. 54.

⁵⁵⁷ Jürgens in: "Der Wachsbogen", Heft 5/6, 1932, S. 8

⁵⁵⁸ Vgl. Kuhirt, 1974, S. 348.

⁵⁵⁹ Vgl. Overbeck in: H. Reinhardt, 1979, S. 225-248, hier S. 247.

⁵⁶⁰ Grosz, 1921, S. 14.

Der Betrachter sollte sich vorurteilsfrei der Kunst nähern und das Mißtrauen gegen alles Neue ablegen. Denn bekanntlicherweise wurde das Neue, bisher Unbekannte immer mir Argusaugen beobachtet und einer teilweise überkritischen Untersuchung unterzogen.

Ist der Betrachter zu einer solchen Herangehensweise an das Kunstobjekt fähig, so ist er in der positiven Situation, die Kunst genießen zu können. Hält sich der Betrachter an diese von Jürgens empfohlenen "Rezepte", so führen diese zu einem "ersprießlichen Besuch einer Kunstaussstellung".

Grethe Jürgens verfolgte mit der Veröffentlichung ihrer Texte sowie der ihrer Kollegen die Intention, den Menschen unbedingt erreichen zu wollen. Es war Jürgens durchaus bewußt, daß sie mit ihrer Malerei nur einen ganz spezifisch kunstinteressierten Menschenkreis ansprach. Mit der Zeitschrift wählte sie ein zweites Mitteilungsorgan in der Hoffnung, ein größeres Publikum ansprechen zu können, um so auf ihr Kunstwollen aufmerksam machen zu können. Die Vermutung, daß hinter dieser kompensatorischen Erklärung ihres Kunstwollens der Aspekt, "geistige" Politik betreiben zu wollen versteckt liegt, ist anzunehmen. So deutliche kunstpolitische Statements, wie sie Grethe Jürgens zu Beginn der dreißiger Jahre von sich gab, waren selten. Sie erstaunen vor allem vor dem Hintergrund, daß solche Äußerungen in ihren Werken nicht aufzufinden sind. Ihre Arbeiten entzogen sich auf den ersten Blick einer direkten politischen Einordnung.

Mit der Veröffentlichung ihrer mehr oder minder agitatorischen Texte im "Wachsbogen" und dem Hinweis auf ihre Werke stellte sich Jürgens mit in die Reihe der Künstler wie Grosz, dessen Bildsprache sich kongruent zu seinem Sprachbild verhält. In der Tradition und Praxis von Dada stehend, publizierte Jürgens ihre eigenen Texte und Bildersammlungen, um auf diese Weise ihre Arbeiten und Ideale zu propagieren.⁵⁶¹

⁵⁶¹ Vgl. Heller, 1991, S. 23.

XII. Kurze zusammenfassende Darstellung von Grethe Jürgens als Künstlerin in ihrer Zeit - Emanzipation und Tradition

Als der Kunsthistoriker Ernst Guhl (1819-1862) 1858 die erste deutschsprachige Monographie "Die Frauen in der Kunstgeschichte"⁵⁶² verfaßte, reagierte er auf den verstärkt zunehmenden Zustrom von Frauen, die aus den unterschiedlichsten sozialen und ökonomischen Motivationen heraus in die künstlerisch geprägten Ausbildungsinstitutionen strömten. Die Zahl der Frauen, die eine Ausbildung zur Künstlerin erfahren wollten, nahm intensiv zu. Vor dieser Tatsache konnte die Öffentlichkeit nicht länger die Augen verschließen, und Kunsthistoriker begannen sich mit dem einstmals als singulärem Phänomen, einer als Ausnahmefall deklarierte Erscheinung auseinanderzusetzen.

Wie eingangs erwähnt, traf Grethe Jürgens die Entscheidung, eine berufsqualifizierende Ausbildung als Graphikerin aufzunehmen in erster Linie vor dem gedanklichen Hintergrund ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können. Jürgens ging nach Hannover, in eine Stadt, in der sie weder jemanden kannte noch über Kontakte verfügte. Auch wenn sich ihre Familie von ihrem Entschluß wenig begeistert zeigte, blieb das gute Familienverhältnis bestehen.⁵⁶³ Wie viele neusachliche Künstler, z.B. Christian Schad, nahm auch Grethe Jürgens in Hannover nur für eine kurze Zeit ein akademisches Studium auf.⁵⁶⁴ Zeitlebens kämpfte sie gegen das Vorurteil, als Sonntagsmalerin zu gelten an. Mitunter kann dies als ausschlaggebender Faktor für Jürgens' progressiven Schritt verstanden werden, sich als freie Künstlerin etablieren zu wollen. Es zeichnete sich ein Resultat ab, in dem Grethe Jürgens mit ihrem Künstlerinnendasein eine Selbständigkeit anstrebte, die ihr von der männlichen Seite nur ungern zugebilligt wurde.

Denn das sich veränderte Auftreten der Frauen in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg war durchaus geeignet, die männlichen Angstvorstellungen von dieser

⁵⁶² Guhl, 1858

⁵⁶³ Daß sich Eltern von ihren Töchtern abwandten, weil diese einem in ihren Augen unseriösen Beruf nachgingen, ist kein Einzelfall. Die wenigsten Künstlerinnen wurden in ihrer Ausbildung und ihrem Leben von den Eltern weder in monetärer noch moralischer Hinsicht unterstützt, vgl. Berger, 1982, S. 168ff. Ein besonders gutes Verhältnis pflegte Grethe Jürgens zu ihrem Bruder Johannes, der räumlich in ihrer Nähe wohnte, zeitweise mit ihr eine Wohnung teilte und der ein aktives Mitglied der Zeitschrift "Der Wachsbogen" war.

⁵⁶⁴ Schad allerdings gab sein Studium auf, weil er sich mit den konventionellen Lehrmethoden der Münchner Kunstakademie nicht arrangieren konnte.

neuen Erscheinung zu beleben.⁵⁶⁵ Der verlorene Krieg, die Verstörung des am Militär orientierten Selbstbewußtseins, die Erschütterung der Familienautorität der Männer, die steigende ökonomische und emotionale Unabhängigkeit von Frauen, ihre berufliche und politische Verantwortlichkeit, die sexuelle Liberalisierung - alle diese Faktoren mußte der autoritär-patriarchalische Mann schlichtweg als Bedrohung erleben. Die Frau betrat jetzt Bereiche der Öffentlichkeit, wie Universität und Politik, die zuvor reine Männerdomänen waren. Sie war nicht mehr der ruhende Pol, bei dem sich die Männer nach der Arbeit ausruhen konnten, die Harmonie war zerstört bzw. nicht mehr dieselbe wie vor dem Krieg.

Die Angstphantasien der Männer kreisten um den Verdacht, daß eine geheime Verschwörung der Frauen existierte, "die den Männern die Macht entreißen wollen, zunächst die Macht im Staat und darüber hinaus auch ihre soziale Macht."⁵⁶⁶ Die wachsende Herrschaft der Frauen, die als Anarchie empfunden wurde, stand kontrapunktisch der sich verringernden Dominanz der Männer gegenüber. Die Männer fühlten sich in ihrem maskulinen Selbstverständnis bedroht. Sie hegten die Vermutung, daß die Frauen sie zu ihren "Spielbällen" machen wollten, d.h. die Frauen wollten sie abhängig und unmündig sehen, so daß sie skrupellos über die Männer verfügen konnten.⁵⁶⁷ So schreibt Gabor Falk in seinem 1902 erschienenen Buch "Die Frau in der Kunst", daß der künstlerische und rücksichtslose Egoismus, der den ständigen, harten Einsatz der Künstler fordere, nicht "Weibersache" sei, denn ihr Ziel wäre das "Leben" und die "Liebe".⁵⁶⁸ Selbst eine Ausnahme wie Angelika Kauffmann (1741-1807) wurde nicht mehr als Naturwunder, sondern als Naturwidriges angesehen, wenn sie in ihrer Arbeit nach Anerkennung, Größe und Transzendenz strebte.⁵⁶⁹ Sie verstieß somit - nach Ansicht von Männern und Frauen gegen ihre gottgewollte und natürliche Bestimmung, die darin bestand Mutter zu sein.

⁵⁶⁵ Vgl. Kap.: Die Frau in der Weimarer Republik (1918-1933).

⁵⁶⁶ Frauenalltag und Frauenbewegung, 1980, Bd. II, S. 92.

⁵⁶⁷ Karl Hubbuch spiegelte eine solche Situation in seiner Lithographie "Der Untertan", nach dem gleichnamigen Roman von Heinrich Mann von 1918, sehr nachdrücklich wider. Eine barbusige Frau tritt einen bereits auf dem Boden liegenden Mann. Ihr hämisches Grinsen und ihre übermächtige Gestalt zeugen nicht nur von ihrer körperlichen, sondern auch sexuellen Überlegenheit. Die Kritik an dem neuen Frauentypus ging nicht ausschließlich von der männlichen Seite aus, sondern auch von den sich mittlerweile etablierten Gruppen der alten bürgerlichen Frauenbewegung. "Sie machten den <<schrackenlosen Egoismus>> der jungen Frauen, nach Selbstbestimmung suchenden Frauengenerationen für die (angebliche) Erschütterung der Familie, sinkende Geburtenrate und freizügigen Umgang mit der vorehelichen Sexualität verantwortlich [...]. Visier, 1990, S. 9.

⁵⁶⁸ Vgl. Falk, 1902, S. 44.

⁵⁶⁹ Vgl. Schulz, 1991, S. 14.

"Perversion" und "Impotenz" waren die Preise, die Künstlerinnen für ihre Berufung zahlen mußten. "Der Mann steigert seine Natur, wenn er Künstler wird, die Frau verrenkt sie."⁵⁷⁰ Die meisten der Künstlerinnen, die letztendlich den Durchbruch schafften und eine Bestätigung ihres Tuns durch die Öffentlichkeit erfuhren, hatten zuvor dem Ehefrau- und Mutterideal abgeschworen und die daraus resultierende gesellschaftliche Außenseiterposition und das damit verbundene antibürgerliche Leben akzeptiert.⁵⁷¹

Die Loslösung der Vorstellung, nur als Frau etwas zu gelten, wenn man verheiratet ist und Kinder großzieht, führte im Fall von Jürgens zu der Freiheit, die man als Künstlerin besitzen muß, ohne die man keine wahre Künstlerin sein konnte. Erst durch diese Freiheit wurden ihr ausreichende Bewegungsfreiheit und Spielräume zugesichert, die ihr ein Leben garantierten, wie sie es sich unter Umständen vorgestellt haben könnte. Grethe Jürgens mußte keine Doppelrolle als Ehefrau und Mutter einnehmen und entging somit potentiellen Identitätskrisen, wie sie bei Paula Modersohn-Becker zu beobachten waren.⁵⁷² Grethe Jürgens unterwarf sich keinen familiären Verpflichtungen, womit sie dem Grundkonflikt von Künstlerinnen, der in der anscheinend nicht zusammengehenden Kombination von professioneller Arbeit als Künstlerin und den traditionellen bürgerlichen oder adeligen Lebensformen, die für Frauen vorgesehen waren, aus dem Weg ging.

Der Bruch mit den gesellschaftlichen Konventionen erlaubte Jürgens auf gewisse Weise ein bohemienhaftes Leben, abseits von allen Ansprüchen an ein geregeltes, bürgerliches Leben zu führen. Wider alle gesellschaftlichen Normen lebte Jürgens über mehrere Jahre hinweg mit Gustav Schenk zusammen, ohne einen Trauschein vorweisen zu können. Mit ihrem nach außen getragenen Wunsch, sich als Künstlerin zu etablieren, vermittelte sie den Eindruck einer selbstbewußten Handlungsträgerin, die mögliche Vorbehalte der Öffentlichkeit nicht fürchtete. In der Hoffnung, eine Vereinigung von Kunst und Leben auf breiter gesellschaftlicher Basis in Hannover zu erzielen, sah sich Jürgens veranlaßt, ihre Rolle als Frau und Künstlerin neu zu definieren.

⁵⁷⁰ Scheffler, 1908, S. 41, 92 und 101.

⁵⁷¹ Vgl. Gatermann, 1988, S. 136.

⁵⁷² Vgl. Busch und von Reinken (Hrsg.), 1979

Bereits 1907/08 faßte die Frauenrechtlerin Gertrud Bäumer zusammen, was für Frauen bzw. Künstlerinnen ein besonders gravierendes Problem darstellte: "So ist für die Frau die Konzentration, die zur Gestaltung eines großen Werkes in Kunst oder Wissenschaft unerlässlich ist, nur mit viel größeren Opfern zu erkaufen als für den Mann, und es gehört nicht nur Begabung, sondern zugleich eine besondere Konstellation der äußeren Lebensverhältnisse dazu, um ihr die volle Hingabe an wissenschaftliche oder künstlerische Arbeit zu ermöglichen."⁵⁷³

Wie Bäumer in ihrer Schrift andeutet, stellte sich primär die finanzielle Situation für die Künstlerinnen als drohendes Problem und größtes Hindernis dar.⁵⁷⁴

Die Vorstellung, ein Leben am Existenzminimum führen zu müssen, wie es bei Jürgens der Fall war, war für viele angehende Künstlerinnen ein unerträglicher Gedanke. Als Folge dessen brachen sie das Studium bzw. die Ausbildung frühzeitig ab. "Die Notwendigkeit zu verfrühtem künstlerischen Erwerb trifft Frauen härter, weil sie im Gegensatz zu männlichen Kunststudenten weniger von staatlichen Förderungsmaßnahmen und informellen, durch Professoren, Mäzene oder einflußreiche Kollegen vermittelte, auftragsträchtigen Kontakt Gebrauch machen können."⁵⁷⁵

Frauen, die Künstlerinnen werden wollten hatten gegen unzählige Schwierigkeiten anzukämpfen. Die Tatsache aufgreifend wurde daraus geschlossen, daß es kaum bedeutende Künstlerinnen gäbe, sie zeigen keine Befähigung dazu.⁵⁷⁶ Vor dem Hintergrund solch vernichtender Bücher wie die von Falk oder Scheffler, die zu einer heftigen Diskussion in der Öffentlichkeit beigetragen hatten, erscheint es angebracht, sich die gegebene Situation der Künstlerinnen vorzustellen. Denn, daß eine Frau, ebenso wie ein Mann, ernsthafte Argumente zur Hand haben konnte, um sich mit Kunst berufsmäßig zu befassen, wollte man lange Zeit nicht wahrhaben und akzeptieren.⁵⁷⁷

⁵⁷³ Bäumer, 1907/08, S. 713.

⁵⁷⁴ 87,5% der Malerinnen gegenüber 34,5% der Maler lebten nach einer Studie aus dem Jahr 1922 unter dem Existenzminimum, vgl. Hellwag, 1922, S. 156.

⁵⁷⁵ Berger, 1982, S. 176.

⁵⁷⁶ Vgl. Schulz, 1991, S. 8.

⁵⁷⁷ Vgl. Schulz, 1991, S. 37.

Grethe Jürgens zeichnete sich durch ihr Selbstvertrauen und ihren Mut aus, wie schon in der Einleitung erwähnt, indem sie sich entschloß, den Weg der professionellen Malerin einzuschlagen.

Drei Jahre nach der Gründung der Gedok⁵⁷⁸ in Hannover durch Ida Dehmel⁵⁷⁹ trat die Malerin 1929 diesem Künstlerinnenverein bei. Bis zu ihrem Tod blieb sie Mitglied und betätigte sich zuletzt auch als Jurorin⁵⁸⁰. Mit dem Beitritt Grethe Jürgens' in die Gedok liegt die Vermutung nahe, daß sich Jürgens ihrer Probleme und Schwierigkeiten als Künstlerin in einer von Männern dominierten Kunstwelt durchaus bewußt war. Vielleicht erhoffte sie sich in einer Gruppe von Gleichgesinnten und von der Gesellschaft unberücksichtigten Künstlerinnen moralische als auch tatkräftige Unterstützung. Die Gedok, die als Zusammenschluß, als zentraler Anlaufpunkt bildnerisch tätiger Frauen ein geeignetes Forum bieten und als Ort des geistigen und künstlerischen Austausches fungieren sollte, stand auch finanziell schlecht gestellten Künstlerinnen helfend zur Seite.

Von Jürgens existieren keine schriftlichen oder mündlichen Überlieferungen, ob und inwieweit sie sich als Künstlerin in Hannover der zwanziger und beginnenden dreißiger Jahre diffamiert, unterdrückt und vernachlässigt fühlte.

Den meisten ihrer Aussagen ist zu entnehmen, daß sie sich als Frau und Malerin von ihren männlichen Malerkollegen ernstgenommen, verstanden und respektiert fühlte.

Wenn es tatsächlich der Fall gewesen wäre, so stellt sich die Frage, wie es zu erklären ist, daß Jürgens und auch Overbeck, die die einzigen Frauen der sogenannten hannoverschen Gruppe der Neuen Sachlichkeit personifizieren, von Erich Wegner in seinem 1929 publizierten Artikel in dem hannoverschen Anzeiger "Neue Wege der Malerei junger hannoverscher Künstler" mit keinem Wort Erwähnung finden.

Oder daß alle männlichen Maler der sogenannten Gruppe zur Teilnahme an der Amsterdamer Ausstellung "Neue Sachlichkeit" von 1929 aufgerufen wurden, daran auch teilnahmen, aber scheinbar ohne sich für die Beteiligung ihrer Kolleginnen stark

⁵⁷⁸ Gedok ist die Abkürzung für "Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine".

⁵⁷⁹ 1926 gründete Ida Dehmel, die als kunstbegeisterte Frau und ambitionierte Kunsthandwerkerin galt, die Gedok in Hannover. Sie war mit dem Dichter Richard Dehmel verheiratet, zu ihrem Bekanntenkreis gehörten geistige Größen, wie J. Meier-Graefe, der Kulturphilosoph Harry Graf Kessler als auch der Architekt Henry van de Velde. Zur Gründung der Gedok durch I. Dehmel, vgl. I. Hildebrandt, 1987, S. 7-11.

⁵⁸⁰ Vgl. Mylord, 1987, S. 13.

zu machen. Jedoch würde ich nicht so weit gehen und behaupten, daß Jürgens wie Hannah Höch im Kreise ihrer Dada-Freunde - allen voran Raoul Hausmann - als einzige Frau in ihrer Mitte nur eine bescheidene Rolle spielte.⁵⁸¹

Offizielle Anerkennung blieb Jürgens lange Zeit versagt. Nach dem Zweiten Weltkrieg geriet sie, wie es das Schicksal der meisten neusachlichen Künstler war, in Vergessenheit.

Erst mit der Renaissance der Neuen Sachlichkeit zu Beginn der sechziger Jahre wurde Grethe Jürgens' Leistung als Malerin aufgedeckt, und 1979 erhielt die Künstlerin im Alter von 80 Jahren das Verdienstkreuz 1. Klasse des Niedersächsischen Verdienstordens verliehen; von offizieller Seite aus wurde Jürgens damit für ihr künstlerisches Gesamtwerk geehrt.

⁵⁸¹ Vgl. Pagé in einem Interview mit H. Höch, 1976, S. 26.

XIII. Grethe Jürgens Ausstellungstätigkeit innerhalb der Weimarer Republik – Ein Überblick

Drei Einzelausstellungen und eine Vielzahl von Beteiligungen an Gruppenausstellungen stehen stellvertretend für das Resultat des langen künstlerischen Lebens von Grethe Jürgens.

In dem von mir untersuchten Zeitraum 1918-1933 war Grethe Jürgens an vielen verschiedenen Ausstellungen, aber keiner renommierten beteiligt. Mit Ausnahme einer 1933 in Köln veranstalteten Einzelausstellung ergab sich für Jürgens keine weitere Ausstellungsgelegenheit außerhalb des niedersächsischen Raumes.

Erstmals trat Grethe Jürgens 1928 mit zwei ihrer Bildnisse an die Öffentlichkeit, in dem sie sich einer Gruppenausstellung anschloß.⁵⁸² Der in Nordhausen stattfindenden Ausstellung mit den Arbeiten der sogenannten Gruppe der hannoverschen Neusachlichen stand der Kritiker der "Allgemeinen Zeitung Nordhausen" sehr skeptisch gegenüberstand: "Zu nennen sind ferner mehrere, ganz moderne Bilder, meist Bildnisse von Jürgens, Thoms, Mertens, Busack und Wegner. Ob diese neuen Sachen eine Bereicherung, ein Fortschritt, etwas Neues sind (gerade ihrer betonten Eigenart wegen mag der Betrachter selbst entscheiden, immerhin lohnt es sich, der Ausstellung einen Besuch abzustatten [...])."⁵⁸³ Weit positiver äußerte sich der Kritiker der "Nordhäuser Zeitung-General-Anzeiger". Auch hob er lobend die zwei Bildnisse von Jürgens explizit hervor und titulierte sie "als ein sehr begabter Porträt-Maler"⁵⁸⁴.

Von 1929 an nahm sie beinahe kontinuierlich an den jährlich veranstalteten Frühjahrs- und Herbstausstellungen des Kunstvereins in Hannover teil.⁵⁸⁵ Allerdings wurden die Arbeiten der neusachlich arbeitenden Künstler in Hannover erstmals in der Herbstausstellung des Kunstvereins 1931 in der Vordergrund gestellt. "Nun", so heißt es in einem Artikel, "werden sie auch offiziell anerkannt."⁵⁸⁶ Grethe Jürgens fand nur

⁵⁸² Bei dem einen handelt es sich um das Bildnis "Strickende Frau" aus dem Jahr 1928 (**Abb. 47**), das andere ist das 1929 entstandene "Bildnis Erich Wegner" (**Abb. 18**). Dass die Künstlerin gegen Ende 1928 mit dem offiziell als 1929 entstandenen Porträt Erich Wegners an der Ausstellung teilnehmen konnte, lag daran, daß bis zu diesem Zeitpunkt das Bildnis weitestgehend fertiggestellt war.

⁵⁸³ "Allgemeine Zeitung Nordhausen", Nr. 297 vom 18. Dezember 1928.

⁵⁸⁴ E.T., 1928, o.S.

⁵⁸⁵ Zur Beteiligung Grethe Jürgens an Einzel- sowie Gruppenausstellungen, vgl. Kap.: Ausstellungen.

⁵⁸⁶ "Volkswille" vom 13. Oktober 1931.

namentlich Erwähnung. Ernst Thoms, der sich zu diesem Zeitpunkt bereits einen Namen geschaffen hatte, wurde in den Mittelpunkt gestellt.

Im April 1932 nahm Jürgens gemeinsam mit Gerta Overbeck, Hans Mertens und Karl Rüter an der Ausstellung "Neue Sachlichkeit im Herzog-Anton-Ulrich-Museum" in Braunschweig teil.⁵⁸⁷ Aus der Korrespondenz zwischen den Teilnehmern der Ausstellung, dem Sammler Karl Eggert und Herrn Dr. Fink vom Braunschweiger Museum, geht hervor, daß die neusachlichen Maler mit 59 Arbeiten in der Ausstellung vertreten waren; 15 Werke davon trugen den Namen von Jürgens. Mit Ausnahme eines kurzen Artikels im hannoverschen "Volkswille"⁵⁸⁸ beschränkte sich die Ausstellungsbesprechung auf den Raum Braunschweig. Dort wurde die Präsentation in den verschiedenen Tageszeitungen besprochen. Die Braunschweiger Ausstellungskritiken begrenzten sich auf das bloße Auflisten einzelner Werke von Jürgens, ohne konkret zu ihrer künstlerischen Leistung Stellung zu beziehen. Auffallend häufig werden ihre Arbeiten mit Adjektiven wie "schöne" Farbigeit oder "gut und zart" umschrieben.⁵⁸⁹

Nahm Jürgens als Teil der sogenannten Gruppe der Neuen Sachlichkeit in Hannover teil, so geriet sie stets ins Hintertreffen. Anerkennend wurden fast ausnahmslos ihre männlichen Kollegen, allen voran E. Thoms, hervorgehoben.

Erst mit dem Heraustreten aus dem Schatten ihrer Kollegen erfolgte eine entsprechende Würdigung ihrer Werke. 1933 fand eine Einzelausstellung mit Arbeiten von Grethe Jürgens in der Kölner Galerie Abels statt.⁵⁹⁰ Der Grundtenor der in Köln publizierten Ausstellungsbesprechungen ist durchaus positiv zu bewerten. Jürgens galt als eine junge Künstlerin, die Beachtung und Interesse verdiente.⁵⁹¹ Zumeist in knappen Beschreibungen äußerten sich die Kritiker zu ihren vorgestellten Werken. Position bezogen sie dabei keine. In einem Punkt waren sie sich allerdings einig: Jürgens bevorzuge die Form und vernachlässige demgegenüber die Farbe. Darin

⁵⁸⁷ Daß teilweise Verwirrung über die Teilnahme Jürgens an verschiedenen Ausstellungen vorherrscht, beweist u.a. auch Dunford. Sie irrt, wenn sie schreibt, daß es sich bei der Braunschweiger Ausstellung um eine Einzelausstellung von Grethe Jürgens handelt, vgl. Dunford, 1990, S. 150.

⁵⁸⁸ "Volkswille" vom 13. Mai 1932.

⁵⁸⁹ Vgl. "Braunschweiger Allgemeiner Anzeiger", Nr. 105, 06. Mai 1932, S. 4.

⁵⁹⁰ Mit Ausnahme der Arbeiten "Selbstbildnis" von 1928 (**Abb. 51**), "Grüner Garten" 1928 (**Abb. 83**), "Bauplatz" 1928 (**Abb. 84**), "Blumenmädchen" 1931 (**Abb. 36**) und einer Arbeitslosendarstellung, die nicht näher beschrieben wird, konnten keine weiteren Werke ermittelt werden, mit denen die Malerin die Kölner Ausstellung bestückte. Ein Katalog zur Ausstellung war nicht erschienen. Ebenso bleibt unklar, wie der Kontakt zwischen der Galerie Abels und Jürgens zustande kam.

⁵⁹¹ Vgl. Kölner Lokal-Anzeiger, Nr. 88 vom 21. Februar 1933, S. 7.

vermuteten sie und unterstellten Jürgens eine gewisse Roheit und Kälte in ihren Arbeiten. "Viel suchendes Bemühen steckt hinter diesem Schaffen. Hoffentlich führt der Weg nicht ins Starre und Leblose, ins harte Zeichen oder in entseeltes Mitteilen, das zuletzt nur am Formalen Freude empfindet."⁵⁹² Der Kölner Ausstellung verdankte Jürgens einen Auftrag der Kölnischen Zeitung. Gemeinsam mit Gustav Schenk sollte sie durch Italien reisen und seine Bücher und Texte illustrieren. Nebenbei bemerkt, begann ab diesem Zeitpunkt die intensive Illustrationstätigkeit Jürgens, die in den dreißiger und vierziger Jahren ihren Höhepunkt fand. Sie gestaltete Buchumschläge und zeigte sich u.a. für Buchillustrationen der folgenden Schenk-Werke verantwortlich: "Aron oder das tropische Feuer" (1937), "Ein Hausbuch für das Puppenspiel" (1937), "Der Ort der zwölf Winde" (1940), "Die Wermutinsel" (1940), "Das wunderbare Leben" (1942). Im Gegensatz dazu blieben ihre eigenen Illustrationen, Bildergeschichten und -bücher, wozu sie auch kleine humorvolle Prosatexte verfaßte, unbeachtet und bis heute unveröffentlicht.

Ein Jahr nach Jürgens' erster Einzelausstellung widmete 1934 Werner Miro in der Beilage "Kunst und Schrifttum" des "Hannoverschen Tageblattes" Grethe Jürgens einen monographischen Artikel.⁵⁹³ Er beschreibt sie als eine Künstlerin, die sich erst auf dem Weg zu einem Höhepunkt befinde und er begegne in den Bildern von Grethe Jürgens dem modernen Kunstempfinden bereits in klarer, charakteristischer Gestaltung [...]"⁵⁹⁴

1935 fand Grethe Jürgens zweite Einzelausstellung in der Gedok Hannover statt. In einem verhältnismäßig langen Artikel im "Hannoverschen Anzeiger" geht der Verfasser, der namentlich nicht genannt wird, auf verschiedene Hauptwerke der Malerin ein. Er hebt hervor, daß sich Jürgens vor allem durch ihre Menschendarstellungen auszeichne, daß darin ihre wirkliche künstlerische Stärke verankert liege. Der Beitrag endet mit den Worten: "Der ernst strebenden Künstlerin, deren auch rein technisches Können sich heute schon auf einer beträchtlichen Höhe bewegt, stellt zweifellos eine weitere sichere Entwicklung und damit, wie wir hoffen, auch eine entschiedene künstlerische Zukunft bevor."⁵⁹⁵

⁵⁹² "Kölner Stadtanzeiger" vom 05. März 1933.

⁵⁹³ Miro, 1934, o.S.

⁵⁹⁴ Miro, 1934, o. S.

⁵⁹⁵ G.M. in: "Hannoverscher Anzeiger" vom 17. Januar 1935.

Bis 1937 stellte Grethe Jürgens noch im Kunstverein von Hannover aus. In der Folgezeit blieb es um die Malerin ruhig, sie stellte nicht aus.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges ignorierte sowohl die Presse als auch die wissenschaftliche Forschung das künstlerische Schaffen Grethe Jürgens'. Allerdings handelte es sich nicht um ein Einzelschicksal, als vielmehr um ein Problem, mit dem die meisten neusachlichen Maler zu kämpfen hatten.

1951 präsentierte das Wilhelm-Busch-Museum in Hannover Grethe Jürgens' Werke in einer Einzelausstellung.⁵⁹⁶ In einem einseitigen Artikel schildert W. Schlüter den mühsamen Lebens- und Schaffensweg der hannoverschen Malerin. Interessanterweise läßt sich dem Zeitungsartikel entnehmen, daß die Ausstellung auch mit Bildern versehen war, die während und nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden waren. Ein Umstand, der mit Sicherheit darauf zurückzuführen ist, daß bis dahin eine kritische Auseinandersetzung mit der Neuen Sachlichkeit noch nicht stattgefunden hatte und sie oftmals, gerade zu Beginn der nationalsozialistischen Zeit, mit der Kunst des Dritten Reiches, mit einer verborgenen Blut und Boden-Ideologie verknüpft wurde.⁵⁹⁷

Die Wiederentdeckung der Neuen Sachlichkeit Anfang der sechziger Jahre war auch gleichzeitig die der Werke von Grethe Jürgens. Nach Aussagen des hannoverschen Schriftstellers Ludwig Zerull⁵⁹⁸ geriet Grethe Jürgens nach der Wiederentdeckung ihrer Arbeiten ins Scheinwerferlicht, von allen Seiten wurde sie bestürmt. Museumsangestellte, Sammler und Kunsthändler brachten Leben, aber auch Unruhe in ihr Atelier. Zerull, der die Künstlerin noch persönlich kennengelernt hatte, berichtete in einem Gespräch, daß sich das Interesse der Kunsthistoriker und kunstinteressierten Sammler ausschließlich auf die Werke der zwanziger Jahre konzentrierte. Bereits kurz nach ihrem Tod, 1981, waren die frühen Arbeiten innerhalb kürzester Zeit aus dem Atelier entfernt worden.

Die Renaissance der Neuen Sachlichkeit brachte geradezu eine Ausstellungsschwemme mit sich. An den meisten dieser Expositionen beteiligte sie sich. In wissenschaftlichen Publikationen zum Sachgebiet der Neuen Sachlichkeit galt

⁵⁹⁶ In einem Telefongespräch mit Frau Herlt vom Wilhelm-Busch-Museum in Hannover im Oktober 1995 teilte sie mir mit, daß Jürgens dort wegen des zeit- und sozialkritischen Aspektes und der sich daraus ergebenden Nähe zu Wilhelm Busch ausgestellt wurde. Weiter berichtete sie, daß das Museum für die Präsentation nur die Räumlichkeiten zur Verfügung stellte, aber nicht der verantwortliche Veranstalter gewesen sei.

⁵⁹⁷ Schlüter, 1951, o.S.

⁵⁹⁸ Telefongespräch mit Herrn Ludwig Zerull vom 12.10.1995.

sie bald als eine der führenden Persönlichkeiten der hannoverschen Neusachlichen. Bis zu ihrem Tod hatte sie immer wieder Ausstellungen in der Gedok Hannover und wurde verstärkt auf Ausstellungen gezeigt, die sich mit dem Aspekt der Kunst von Frauen auseinandersetzten, z.B. 1980 "L' altra metà dell' avanguardia 1910-1940" ("Die andere Hälfte der Avantgarde 1910-1940").⁵⁹⁹ Neben Einzel- und Gruppenausstellungen in der Gedok ist nicht bekannt, ob Grethe Jürgens an speziellen Frauenausstellungen, wie sie z.B. 1929 "Die Frau von Heute" oder 1930 "Die schaffende Frau" in Berlin organisiert wurden, teilnahm.

Daß ihre Arbeiten inzwischen in renommierten Museen hingen und sie in die Kunstgeschichtsschreibung einging brachte die Künstlerin nicht aus der Fassung, und der eintretende Erfolg der Künstlerin, der Ruhm und die Anerkennung versetzte sie auch nicht in Unruhe, aber sie registrierte dieses plötzliche Interesse an ihren Werken, beobachtete es mit einer Art von spöttischem Erstaunen. "Es ist zu spät, sich jetzt noch daran zu gewöhnen, in meinem Alter. Mir liegt der Rummel nicht. Ich möchte in Ruhe arbeiten."⁶⁰⁰ Die Anerkennung und Integration in die offizielle Künstlerriege wäre Grethe Jürgens einige Jahre früher zu wünschen gewesen.

In Grethe Jürgens' Erfolg spiegelt sich Nobs-Greter getroffene Aussage wider: "Der Ruhm von Künstler/innen manifestiert sich in der Präsenz, die ihr Werk in der Kunstliteratur, in Kunstaussstellungen und im Kunsthandel einnimmt, und der Grad dieser öffentlichen Präsenz bestimmt das Maß ihres Ruhmes."⁶⁰¹

⁵⁹⁹ Diese in Mailand und Stockholm veranstaltete Ausstellung befaßte sich ausschließlich mit Werken von Künstlerinnen. Eindeutig läßt sie sich in die Tradition der Ausstellungen "Women Artists 1550-1950", die 1976 in Los Angeles initiiert wurde, als auch in die der 1977 in Berlin stattgefundenen Exposition "Künstlerinnen International 1877-1977" einordnen.

⁶⁰⁰ Jürgens in: Sobe, 1972, o.S.

⁶⁰¹ Nobs-Greter, 1987, S. 10.

XIV. Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg

Im Laufe der dreißiger Jahre vollzog Grethe Jürgens schrittweise den Bruch mit der Malerei der Neuen Sachlichkeit. Wenige Werke entstanden während der Hitler-Diktatur. Von den wenigen Arbeiten, die Jürgens während dieser Zeit anfertigte, beinhalteten manche derartig brisante Themen, die als potentiell problematisch betrachtet wurden. Ein Beispiel dafür war das 1936 entstandene Aquarell "Arbeitslos" (**Abb.: 63**), das vom Provinzialmuseum in Hannover erworben wurde. Wie Müller-Piper berichtet, wurde das Bild kurze Zeit später vom Direktor an die Künstlerin zurückgegeben, "um es vor dem Schicksal << entarteter Kunst >> zu bewahren."⁶⁰² Die Nationalsozialisten empfanden Jürgens' Darstellungen von sozial benachteiligten Menschen als nicht zeitgemäß. Angeblich vertraten sie nicht das Abbild der Zeit. In Grethe Jürgens' Bildern entdeckten sie vielmehr einen Typus, den sie als "Untermenschen" bezeichneten und verwarfen.⁶⁰³

Mit Verkäufen zur Zeit der Nationalsozialisten war aus diesem Grund nicht zu rechnen. Finanziell hielt sie sich u.a. mit Werbeaufträgen und -graphiken über Wasser, die sie von einem Bekannten, Karl Wiechert, der als Werbeleiter einer Kosmetikfabrik tätig war, übermittelt bekam. "Nach dem Krieg wurde Karl Wiechert Schriftleiter der Hannoverschen Presse und gab Grethe Jürgens wiederum Aufträge für Zeichnungen, aber auch für Texte. Als er schließlich Oberstadtdirektor von Hannover war, hat er ihre erste hiesige Kollektivausstellung im Wilhelm-Busch-Museum ermöglicht."⁶⁰⁴

Mit Ausnahme der regelmäßigen Teilnahme an allen Frühjahrs- und Herbstausstellungen des Kunstvereins Hannover innerhalb des Zeitraumes von 1933 bis 1937 erwiesen sich Jürgens' Ausstellungsbeteiligungen während des Dritten Reiches als äußerst eingeschränkt.⁶⁰⁵ An verschiedenen Stellen in der

⁶⁰² Müller-Piper, 1990, S. 196.

⁶⁰³ Vgl. Sobe, 1972, o.S.

⁶⁰⁴ Seiler, 1976, S. 16. Es sei angemerkt, daß es sich bei der 1951 stattgefundenen Ausstellung im Wilhelm-Busch-Museum in Hannover nicht um eine Kollektivausstellung handelte, als vielmehr um eine Einzelausstellung.

⁶⁰⁵ Wobei es nicht ersichtlich ist, ob Jürgens von einer Ausstellungsbeteiligung wegen einer mangelnden Nachfrage absah oder ob sie sich aus politischen Gründen gegen eine Teilnahme an Ausstellungen verwahrte. Stelzl verweist auf die Tatsache, daß generell nach 1933 die Ausstellungsbeteiligung von Künstlerinnen wieder auf den Stand von 1918 zurückfiel. "Konnte man für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg noch argumentieren, daß es ja ohnehin wenig Künstlerinnen gab, ihre Beteiligungen an Ausstellungen logischerweise sehr viel geringer als die der Männer sein mußte, so treffen diese Einwände für die Hitlerzeit nicht mehr zu, wie die Statistik der Jahre von 1918 bis 1932 beweist." Stelzl, 1977, S. 123.

kunstgeschichtlichen Literatur ist nachzulesen, daß Grethe Jürgens während des Dritten Reiches Ausstellungsverbot hatte, allerdings blieben Beweise für diese These aus.⁶⁰⁶ Mit ein Faktor für ihre fehlende Präsenz auf dem "Künstlermarkt" lag auch in dem von den Nationalsozialisten propagandierten Frauenbild. Bereits die bloße Frage nach Gleichberechtigung wurde von den Nationalsozialisten als sinnlos und daher als nicht beantwortbar erachtet. "Der Nationalsozialismus lehnt [...] alle Gleichmacherei als widernatürlich ab. Es gibt somit für ihn keine Frauenfrage, da er die Frau nicht als gleichberechtigte Wettbewerberin dem Manne gegenüberstellt, [...]"⁶⁰⁷

Grethe Jürgens bescheidene Blütezeit nahm mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten ein Ende.

Trotz Sello's Behauptung, daß sich Grethe Jürgens bereits in den dreißiger Jahren konsequent und resolut von der Malerei der Neuen Sachlichkeit abwandte, weil ihre Bilder angeblich zu routiniert oder zu schön wurden⁶⁰⁸, läßt sich meines Erachtens an mehreren Beispielen nachweisen, daß Jürgens während der gesamten Dekade von 1930 bis 1940 weiterhin und ausschließlich neusachlich gemalt hat, wie es den Werken "Bildnis Etta Koch" von 1935/36 (**Abb.: 85**), "Selbstbildnis" von ca. 1938-40 (**Abb.: 86**), "Porträt" 1939 (**Abb.: 87**) anzusehen ist. Stilistische Abweichungen lassen sich erst nach 1945 konstatieren. In den Jahren nach dem Kriegsende knüpfte Jürgens nicht mehr an die Malerei der zwanziger Jahre an. Sie sagte sich von ihrer eigentlichen Domäne, der Figurenmalerei, los und ließ sich getreu ihren Worten erst einmal treiben. "Früher wußte ich genau, was ich malen wollte. Dann ließ ich mich treiben."⁶⁰⁹ In einem undatierten und bisher unveröffentlichten Brief von Grethe Jürgens an Frau Dr. Hildegard Reinhardt schreibt die Malerin: "Die geduldige und langwierige Malweise der Neuen Sachlichkeit war mir nach dem Krieg in den Hungerjahren nicht mehr möglich. Ich suchte nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, ehe ich mich an größere

⁶⁰⁶ Vgl. Evers, 1983, S. 159 und Ausst.-kat., Leicestershire, 1992, S. 78.

⁶⁰⁷ Lüng Pidder zitiert nach Amalie Lauer, Köln, 1931, S. 11. Der überwiegende Teil der in den zwanziger und dreißiger Jahren tätigen Künstlerinnen sahen sich auf Grund der frauenfeindlichen nationalsozialistischen Propaganda veranlaßt, in den Hintergrund zu treten oder den Pinsel für immer aus der Hand zu legen. Viele der in den sogenannten "Goldenen zwanziger Jahren" errungenen Freiheiten für die Frauen wurden zusehends von den Nationalsozialisten beschnitten. Gefordert wurde die Frau, die nicht zu autonom, nicht zu gebildet, nicht zu attraktiv ist. Die ideale Frau wurde im direkten Zusammenhang mit der Natur betrachtet und als familienorientiert, mütterlich und anhänglich gewünscht, vgl. Visier, 1990, S. 9.

⁶⁰⁸ Vgl. Sello, 1974, S. 60.

⁶⁰⁹ Jürgens in einem Gespräch mit Sello, 1974, S. 60.

Arbeiten heranwagte."⁶¹⁰ Und an anderer Stelle sagte Jürgens: "[...], denn ich habe nicht mehr sachlich malen wollen. Ich war damit gewissermaßen fertig. Daß man eine Richtung überwunden hat, gibt es tatsächlich. Außerdem hatte ich immer Angst, die Neue Sachlichkeit könne mit der Nazi-Kunst verwechselt werden."⁶¹¹ Nach Ansicht von Olaf Peters geriet die Neue Sachlichkeit in den Ruf, eine präfaschistische Kunst zu sein, insofern war Jürgens Befürchtung nicht unbegründet, bedenkt man, daß einerseits vereinzelte Arbeiten von verschiedenen neusachlichen Malern tatsächlich zu deren kulturpolitischen Zwecken mißbraucht und als offizielle NS-Malerei proklamiert wurden.⁶¹² Andererseits arrangierten sich neusachliche Künstler in begrenztem Maße mit der NS-Regierung und präsentierten, wie Georg Schrimpf und Carl Grossberg noch weit bis in den Zweiten Weltkrieg hinein Publikationen und Ausstellungen.

In den folgenden Jahren fand sie zu neuen Materialien, sie zeichnete mit Buntstiften, arbeitete mit verschiedenfarbigen Kugelschreibern und widmete sich intensiv der abstrakten sowie surrealen Malerei. Arbeiten wie "Hannover-Messe" von 1959 (**Abb.: 88**), "Die melancholische Geometrie" aus dem Jahre 1968 (**Abb.: 89**) oder "Stadt am Abend" von 1975 (**Abb.: 90**) entstanden. Grethe Jürgens ging es, wie es auch den verschiedenen Arbeiten anzusehen ist, um die Herausarbeitung von Formen und Kompositionen. Sie tendierte zu geometrisch klaren Formen und schuf viele abstrakte Zeichnungen, "deren Merkmale das ausgeprägte Flächenhafte und eine Tendenz zu kleinteiliger Ornamentierung der Bildfelder sind."⁶¹³ Arbeiten, die Bezeichnungen wie "Hochhäuser" oder "Wohnhöhlen" tragen, muten Sozialkritik nur im Titel an, sie sind nicht tendenziös zu interpretieren, als vielmehr als Lösung formaler Probleme zu betrachten.⁶¹⁴ Dazu hielt Jürgens fest: "Später habe ich mehr aus dem Verstand heraus gearbeitet. Ich habe meine Arbeiten strenger komponiert. Sie sind weniger gefühlsbetont als die Arbeiten der 1920er Jahren."⁶¹⁵

Parallel neben diesen Arbeiten zeichnete Grethe Jürgens unzählige Blumen- und Pflanzendarstellungen. Die meisten der Werke waren bis zum Tod der Künstlerin in

⁶¹⁰ Unveröffentlichter Brief von Grethe Jürgens an Fr. Dr. H. Reinhardt, vgl. Dok.: 11.

⁶¹¹ Jürgens in einem Interview mit G. und H. Reinhardt, 1981, S. 12.

⁶¹² Vgl. Peters, 1998, S. 22.

⁶¹³ Müller-Piper, 1990, S. 197.

⁶¹⁴ Vgl. Evers, 1983, S. 160.

⁶¹⁵ Jürgens in einem Interview mit G. und H. Reinhardt, 1981, S. 12.

ihrem Privatbesitz und galten als unverkäuflich. Jürgens bezeichnete die von ihr gemalte und/oder gezeichnete Vegetation als "schöne Scheußlichkeiten" und verstand sich als "Unkrautmalerin", sie liebte "was betäubt und wuchert, sticht."⁶¹⁶ Müller-Piper sieht in Jürgens' Hinwendung zur Abbildung der bunten und lebendigen Blumen und Pflanzen einen Weg der Malerin, die dunklen Jahre des Dritten Reiches zu vergessen, zu überbrücken.

Einen ebenso vergleichsweise hohen Stellenwert in ihrem Oeuvre nahmen die Illustrationen von kleinen Büchern und Heftchen ein. Ihnen schenkte Jürgens große Aufmerksamkeit, vor allem vor dem Hintergrund, um sich klarzumachen, was sie will, "mir sozusagen geistig den Weg zu ebnen, besonders nach 1945."⁶¹⁷ Seiler verweist darauf, daß die Illustrationen im Gesamtwerk von Jürgens ein sehr wichtiges Arbeitsgebiet einnehmen und daß die Illustrationen und Bildergeschichten seit jeher zu ihren ernstesten Vorhaben zählten.⁶¹⁸ Ein Teil der von Jürgens illustrierten Heftchen und Bücher befindet sich heute in der Stadtbücherei von Hannover, ein anderer Teil wiederum befindet sich in Privatbesitz. Bis dato sind sie fast unbeachtet und unveröffentlicht.

Einen originellen Beitrag zur Formensprache der abstrakten Kunst konnte Grethe Jürge n nicht erbringen. Zerull beschreibt ihren ungegenständlichen Stil, den Jürgens bis zu ihrem Tod beibehielt als "ein professioneller Irrtum, Formalkram, Mißverständnis der Nachkriegsentwicklung der Kunst zum Nicht-Gegenständlichen."⁶¹⁹ Mit den neuen Arbeiten stieß Jürgens in der Öffentlichkeit auf keine erwähnenswerte Resonanz. Wie die meisten neusachlichen Maler konnte sie nach 1945 nicht mehr an den Erfolg der zwanziger Jahre anknüpfen.

⁶¹⁶ Jürgens zit. nach Müller-Piper, 1990, S. 196-197.

⁶¹⁷ Jürgens in einem Interview mit G. und H. Reinhardt, 1981, S. 12.

⁶¹⁸ Vgl. Seiler 1976, S. 9.

⁶¹⁹ Zerull, 1991, S. 14.

XV. Schlußbetrachtung

Grethe Jürgens starb am 08. Mai 1981. Die letzten Jahre ihres Lebens verbrachte sie mit der Pflege ihres Bruders Johannes Jürgens.⁶²⁰ Von der geringen Rente, die Grethe Jürgens monatlich erhielt, war sie angehalten, ihren Bruder mitzuversorgen. Sporadisch gelang es der Malerin, Arbeiten zu verkaufen oder gegen Lebensmittel einzutauschen.⁶²¹ Zeitlebens führte sie ein materiell äußerst eingeschränktes Leben. Galeristen, mit denen sie in Kontakt stand, zogen sich von ihr zurück, weil Johannes Jürgens, der das "Management" seiner Schwester übernommen hatte, sich als sehr kompliziert und unkooperativ entpuppte.⁶²² Eine Bronchitis, die sich zu einer schweren Lungenentzündung ausweitete, setzte dem Leben von Grethe Jürgens ein Ende. Sie hinterließ ein umfangreiches Oeuvre. Als Alleinerbin erhielt ihre Nichte sämtliche Arbeiten, die sich bis zum Zeitpunkt des Todes der Malerin noch in deren Besitz befanden.⁶²³ Das bis dato relativ unbekannte Spätwerk ging an das Sprengel Museums, das die Funktion des Nachlaßverwalters übernahm.

Sie war 1929, wie eine Photographie aus diesem Jahr (**Abb. 91**) beweist, eine modische junge Frau. Dem Photographen zugewandt, sitzt sie auf einem Stuhl. Sie trägt eine Bubikopffrisur und einen engen Rock, der sehr viel Bein zeigt. An dem Selbstbewußtsein, mit dem sie auftrat, mit dem sie sagte, sie möchte Malerin werden, läßt sich ein wesentliches Charakteristikum der gesellschaftlichen Neuordnung der zwanziger Jahre ablesen. Grethe Jürgens zählte zur ersten Generation von Malerinnen, die ungehindert ein reguläres Studium aufnehmen konnte. Gleichberechtigt studierte sie neben ihren männlichen Kommilitonen an der Kunstgewerbeschule in Hannover. Sie gehörte zu den emanzipierten jungen Frauen der zwanziger Jahre, die versuchten ihren eigenen Weg in der Gesellschaft zu gehen.

⁶²⁰ Die Information stammt von Herrn Langhorst, der die Künstlerin zu Lebzeiten noch kennengelernt hatte. Das Gespräch wurde am 09. Oktober 1995 geführt. Im Zusammenhang mit der oben angeführten Aussage sei erwähnt, daß es erwiesen ist, daß die künstlerische Tätigkeit von Frauen wesentlich häufiger gestört wurde als die von Männern. Frauen wurden dazu angehalten, die Pflege von kranken Verwandten oder Bekannten zu übernehmen, vgl. Schulz, 1991, S. 49.

⁶²¹ So Frau Jürgens-Hitz in einem Gespräch vom 11. März 1996.

⁶²² So berichtet Frau Dr. Reinhardt, die für die Jürgens-Ausstellung 1982 in Bonn verantwortlich war, daß sich Johannes Jürgens weigerte mit ihr zusammenzuarbeiten, weil sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht über einen angemessenen akademischen Grad verfügte. Das Gespräch wurde am 24.08.1995 geführt.

⁶²³ Heide Jürgens-Hitz, Tochter des 1945/46 verstorbenen Bruders Heinrich Jürgens.

Wie bei vielen neusachlichen Künstlern zu beobachten, absolvierte Grethe Jürgens nur für einen kurzen Zeitraum ein akademisches Studium. Durch die Inflation in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre sah sich die Malerin veranlaßt, ihr Studium aufzugeben und einen "Brotberuf" zu ergreifen. Als Werbegraphikerin sah sie sich einerseits gezwungen, ständig Reproduktionen anzufertigen, andererseits brachte es ihr den Vorwurf ein, sie sei eine dilettierende Sonntagsmalerin. Gegen Ende der zwanziger Jahre beschloß Grethe Jürgens, sich als freischaffende Künstlerin in Hannover zu etablieren. Auf diesem Weg versuchte sie, den ständigen Vorhaltungen entgegenzutreten.

Die Zugehörigkeit Grethe Jürgens' zu der sogenannten Gruppe der Neuen Sachlichkeit in Hannover sowie zum Kreis um den "Wachsbogen" war für Jürgens von großer Bedeutung. In der Klasse von Burger-Mühlfeld lernte sie zu Beginn der zwanziger Jahre die Maler Ernst Thoms, Erich Wegner, Friedrich Busack und Gerta Overbeck kennen, die Maler Karl Rüter und Hans Mertens kamen später hinzu. In künstlerischer Hinsicht profitierten sie voneinander. Trotzdem gelang es Grethe Jürgens innerhalb der sogenannten Gruppe, ihre spezifisch-charakteristischen Eigenheiten herauszuarbeiten. In dem "Wachsbogen"-Zirkel traf sie auf bildende Künstler, Literaten, Musiker und Architekten und arbeitete als Schriftstellerin und Herausgeberin der Zeitschrift. "Der Wachsbogen" gehörte, so Rischbieter, um 1930 in jene literarische Wende, "bei der man sich sowohl von Politik und Engagement als auch von komplizierten Stil- und Formfragen abwandte, den <<Dingen>> zu, dem einfachen, elementaren Leben."⁶²⁴ Durch die vielen verschiedenen Künstler, die am Entstehen der Zeitschrift beteiligt waren, entwickelte sich aus dem "Wachsbogen" ein uneinheitliches und kontroverses Forum für Künstler und deren Werk reflektierende Schriftsteller.⁶²⁵

62 Jahre ihres langen Lebens verbrachte Grethe Jürgens in Hannover. Das Hannover der Weimarer Republik fungierte als Hintergrundkulisse und Motivfundus des bisher weitestgehend unbekannten Frühwerks der Malerin. Auf kleinformatigem Papier hielt sie Industriedarstellungen, Porträts von Freunden und Bekannten fest oder schilderte Genreszenen, zumeist aus dem kleinbürgerlichen Milieu. Die Schilderung von

⁶²⁴ Rischbieter, 1978, S. 275.

⁶²⁵ Vgl. Schilling, 1993, S. 7.

gesellschaftlichen Randgruppen nimmt einen hohen Stellenwert in ihrer Kunst ein. Aber es ging der Malerin nicht um das Konstatieren von sozialen Unstimmigkeiten, Mißständen oder Klassengegensätzen. Sie brachte in kühler und sachlicher Form ihr künstlerisches Anliegen zum Ausdruck. Lange glaubt, die Beherrschung des Gefühls auf Grethe Jürgens' norddeutsches Wesen zurückführen zu können.⁶²⁶ Obwohl ihre malerisch festgehaltenen Beobachtungen auf konkrete Erlebnisse in Hannover zurückzuführen sind, sind sie jedoch nicht spezifisch für diese Stadt, sondern können als ein allgemeines Phänomen der Zeit der Weimarer Republik gelten.

Mit der Hinwendung Jürgens' zur Malerei der Neuen Sachlichkeit, ab 1926 zu beobachten, bediente sie sich eines streng linear und sorgsam durchstrukturierten Stilvokabulars. Über Kontakt zu anderen neusachlichen Künstlergruppen verfügte die Malerin nicht. Auch kam sie nicht in den privilegierten Genuß, als Professorin an einer Hochschule zu unterrichten, wie es Otto Dix oder Karl Hubbuch getan hatten.

Mit den zahlreichen Porträtdarstellungen ihrer Freunde und Bekannten sowie den Selbstbildnissen leistete die Künstlerin einen beachtlichen Beitrag zur Bildnismalerei der zwanziger Jahre. Der Porträtierte wird in eine festgefügte, statische und scheinbar atmosphärelose Bildkomposition integriert. Brust- und Halbporträts haben gegenüber Ganzporträts den Vorrang. Spuren des Malprozesses sind nicht mehr auszumachen. Das Bildnis kennt keine persönliche Handschrift der Künstlerin, keinen pastosen Farbauftrag *alla prima*. Die Porträtierten sind kaum in ihre Umgebung eingebunden, man erhält eher den Eindruck, als seien alle Teile, Mensch und Umwelt voneinander isoliert und der Raum, in dem sie reagieren sollen, zu einer puren Kulisse erstarrt.

Ihr neusachliches Oeuvre wurde bisher in dieser Ausführlichkeit noch nicht aufgezeigt. Ein weiterer wichtiger Bestandteil der vorliegenden Untersuchung basiert auf der erstmaligen Veröffentlichung der bisher unbekannten ersten Fassung des "Selbstbildnis" von 1928, die, was das Aussehen und die Mimik und das daraus resultierende Auftreten ihrer Person betrifft, gravierend von der zweiten Fassung abweicht. Mit der Abbildung ihrer eigenen Person ermöglicht Grethe Jürgens dem Betrachter einen Einblick in ihre augenblickliche (Lebens)situation, legt ein gewisses Differential offen. Trotzdem läßt das Bildnis gesellschaftliche und soziale

⁶²⁶ Vgl. Lange, 1979, o.S.

Veränderungen und Auswirkungen auf die dargestellte Person erkennen.⁶²⁷ Viele Selbstbildnisse, aber auch andere Porträts zeigen auch ohne eingehende Erläuterung ausreichend Wirkung, um ein Verstehen bei den Betrachtern zu ermöglichen und dabei ein umfassendes Erscheinungsbild von Gesellschaft und Situation der Weimarer Republik zu geben.⁶²⁸

Insgesamt betrachtet, stellt sich Jürgens' Werk als äußerst anthropozentrisch dar. Der Mensch ist Hauptgegenstand ihrer Arbeit.

Von den Nationalsozialisten nicht verfolgt, zog sie sich während des Dritten Reiches in die innere Emigration zurück. Obwohl kein äußerer Zwang vorlag, änderte sie ihre Stilrichtung. Im Spätwerk verschwand der Mensch aus ihren Arbeiten. Den nach 1945 und in der Folgezeit entstandenen abstrakten und surrealen Werken ist ein sich ausweitendes Defizit an künstlerischer Originalität und Innovationskraft abzulesen.

1951 fand erstmals nach dem Zweiten Weltkrieg eine Einzelausstellung mit den Werken von Grethe Jürgens im hannoverschen Wilhelm-Busch-Museum statt, allerdings erst zehn Jahre später setzte mit der beginnenden Rehabilitierung der Neuen Sachlichkeit Grethe Jürgens' Durchbruch und Anerkennung als Künstlerin ein. Sie gilt neben Ernst Thoms als die bekannteste und renommierteste Malerin der hannoverschen Neuen Sachlichkeit. Mit Ausnahme des "Selbstbildnis" von 1928 befinden sich alle Hauptwerke der Malerin im öffentlichen Besitz.

Grethe Jürgens war als Künstlerin der Neuen Sachlichkeit tief mit dem künstlerischen Geschehen ihrer Zeit verschmolzen, und sie nahm an den Auseinandersetzungen der Gesellschaft teil. Ihre Kunst gibt insofern zugleich Auskunft über die gesellschaftliche und psychologische Situation, in der sie sich befand.⁶²⁹ Speziell die bekanntesten Arbeiten, wie "Arbeitsamt" oder "Stoffhändler" lassen sich auf Umstände zurückführen, die sie geprägt hatten. In diesem Zusammenhang schreibt Schulz: "Die Kenntnis der politischen, sozialen und psychologischen Bedingungen, die speziell die

⁶²⁷ Dabei sei insbesondere an Grethe Jürgens als Künstlerin erinnert und wie sie versucht, sich als solche in einer von Männern dominierten "Kunst"welt durchzusetzen und zu etablieren.

⁶²⁸ In der Regel werden die Aussagen der Porträts durch die exakte und eindeutige Malweise explizit hervorgehoben, um Fehlinterpretationen vorzubeugen.

⁶²⁹ Gemeint ist ihre eigene Arbeitslosigkeit und die damit einhergehende finanzielle Misere.

Lebensumstände und das Schaffen von Künstlerinnen im Laufe der Geschichte geprägt haben, ist Voraussetzung dafür, ihre Werke richtig beurteilen zu können."⁶³⁰

Wie aufgezeigt wurde, herrscht über die Einordnung Grethe Jürgens' in den Kontext der Neuen Sachlichkeit kein Konsens. Denn schließlich ist das, was Grethe Jürgens auszeichnet, ihre Vielseitigkeit und auch Vieldeutigkeit. Nicht zuletzt ist jede Antwort in Jürgens' Werk nur eine Antwort und nicht die Antwort, so wie die Art des Schauens eine Frage der Anschauung ist. Auch aus diesem Grund würde ich eine Hierarchisierung und Klassifizierung wie sie Ruhrberg unternimmt, ablehnen und im Prinzip für nicht sinnvoll erachten, weil sie schließlich zur Interpretation der Werke und zum Verständnis der Künstler nichts beisteuert.⁶³¹ Eine Unterteilung der Künstler kommt immer einer Klassifizierung gleich, die letztlich dazu beitragen kann, das Werk des jeweiligen Malers in einem anderen Licht zu sehen, es zu unter- und natürlich manchmal auch zu überschätzen.

Inzwischen sind Grethe Jürgens' Werke auf allen wichtigen Ausstellungen zum Thema "Neue Sachlichkeit" zu finden. War sie 1925 auf der legendären Mannheimer Ausstellung "Neue Sachlichkeit" von Gustav F. Hartlaub nicht vertreten, so erfuhr sie posthume Gerechtigkeit, als 1995 anlässlich des siebzigsten Geburtstages von Hartlaubs Exposition die Ausstellung "Neue Sachlichkeit - Figurative Malerei der Zwanziger Jahre" in Mannheim stattfand und Jürgens mit ihrem "Selbstbildnis" von 1928 vertreten war.⁶³²

1999 wäre Grethe Jürgens 100 Jahre alt geworden. Aus diesem Grund findet ihr zu Ehren eine Ausstellung im Kulturhistorischen Museum Osnabrück/Felix Nussbaum Haus statt. Es werden neben ihren kleinformatischen Arbeiten aus den frühen zwanziger Jahren auch Hauptwerke der Neuen Sachlichkeit vertreten sein sowie Werke, die nach 1945 entstanden sind. Erstmals wird der Versuch unternommen, Grethe Jürgens' künstlerisches Talent in seiner ganzen Bandbreite aufzuzeigen. Es war an der Zeit,

⁶³⁰ Schulz, 1991, S. 8

⁶³¹ Ruhrberg gliedert die neusachlichen Künstler in verschiedene Reihen ein, z.B. Otto Dix und George Grosz gehören in die erste Reihe, Karl Hubbuch, Heinrich M. Davringhausen und Carlo Mense platziert er in die zweite Reihe u.s.w., vgl. Ruhrberg, 1987, S. 248.

⁶³² Das "Selbstbildnis" von 1928 avancierte mit der Zeit zu der Arbeit von Jürgens, die am meisten ausgestellt wird. So ist es auch als einziges Exponat von Jürgens auf der Würzburger Ausstellung "Zeitnah Weltfern. Bilder der Neuen Sachlichkeit" (Dezember 1998-Februar 1999) zu sehen gewesen.

eine Monographie über die hannoversche Künstlerin zu schreiben, deren Werke sich hauptsächlich in Museen und Privatbesitz befinden. Die vorliegende Arbeit als auch die Ausstellung in Osnabrück haben es sich zum Ziel gesetzt, durch das Aufzeigen zahlreicher Werke der Malerin das künstlerische Ansehen Grethe Jürgens' in der Öffentlichkeit zu forcieren.

Es macht den Eindruck, als wäre Grethe Jürgens mit ihrer Rolle als Kunstproduzentin ganz selbstverständlich umgegangen. Ihr produktiver Anteil an der Kunst der zwanziger Jahre in Hannover ist nicht zu unterschätzen. Ihr Werk kann als optisches Gedächtnis und Archiv der urbanen Lebensformen unseres Jahrhunderts bezeichnet werden.

Biographie

1899

Katharina Margaretha Jürgens wird am 15. Februar 1899 in Holzhausen bei Osnabrück als Tochter von Georg Gerhard Jürgens und Ludvina Anna Jürgens (geb. Eckert) geboren. Der Vater ist von Beruf Lehrer.

Grethe Jürgens ist die älteste von drei Geschwistern.

1900

Die Familie übersiedelt nach Wilhelmshaven. Der Vater übernimmt hier die Stelle des Direktors an einer katholischen Schule.

1918

Besuch der Studienanstalt der Königin Luise Schule in Wilhelmshaven bis zum Abitur.

Danach studiert Grethe Jürgens ein Semester Architektur an der TH Berlin-Charlottenburg, die zu Beginn des Ausbruchs der Novemberrevolution geschlossen wird.

Rückkehr ins Elternhaus nach Wilhelmshaven.

1919-22

Graphikstudium an der "Städtischen Handwerker- und Kunstgewerbeschule, Maschinenbau- und Apparateschule" in Hannover.

In der Klasse ihres Lehrers Fritz Burger-Mühlfeld lernt sie Gerta Overbeck, Ernst Thoms, Friedrich Busack und Erich Wegner kennen; 1925 gliedern sich Karl Rüter und Hans Mertens der Freundesgruppe an.

1922 entsteht ein überwiegender Teil ihrer kleinformatischen Gouachen und Zeichnungen.

1922-28

Reklamezeichnerin bei den Draht- und Kabelwerken Hackethal AG, Hannover

ab 1926

Erste Arbeiten im Stil der Neuen Sachlichkeit entstehen.

1928

Für ein halbes Jahr arbeitet sie als Reklamezeichnerin bei dem Wirtschaftsmagazin "Der Manufakturist". Danach bleibt sie bis zu ihrem Lebensende als freischaffende Künstlerin tätig.

Erste Ausstellungsbeteiligung "Die Neue Sachlichkeit in Hannover" im Kunstverein Nordhausen.

1929

Einzug in die Podbielskistraße 112 (heute 288), 5. Etage unter dem Dach in der Liststadt, Hannover. In der Podbielskistraße bleibt sie bis zu ihrem Tod wohnen.

Sie tritt der Gedok Hannover bei.

1931/32

Autorin und Herausgeberin der Zeitschrift "Der Wachsbogen".

Gemeinsamer Urlaub mit Gerta Overbeck bei Bodenweder an der Weser.

1932

Beteiligung an der Ausstellung "Die Neue Sachlichkeit in Hannover" im Herzog-Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig.

Teilnahme an allen Ausstellungen des Bundes Bildender Künstler für Niedersachsen.

1933

Erste Einzelausstellung in der Kölner Galerie Abels. Dadurch erhielt sie einen Auftrag der Kölnischen Zeitung für eine Reise mit dem Philosophen und Schriftsteller Gustav Schenk (1905-1969) durch Italien, dessen Texte sie illustrieren sollte. Sie verbringt einige Wochen in Positano.

Beginn einer intensiven Illustrationstätigkeit, die in den 30er und 40er Jahren ihren Höhepunkt findet. Buchillustrationen und -umschläge u.a. für Bücher von Gustav Schenk. Sie fertigte Illustrationen zu folgenden Büchern an: "Aron oder das tropische

Feuer" (1937), "Ein Hausbuch für das Puppenspiel" (1937), "Der Ort der zwölf Winde" (1940), "Die Wermutinsel" (1940), "Das wunderbare Leben" (1942).

Ihre Illustrationen, Bildergeschichten und -bücher, wozu sie auch kleine humorvolle Prosatexte verfaßt, bleiben nahezu unbeachtet und unveröffentlicht.

1934

Monographischer Aufsatz über die Malerin Grethe Jürgens von Werner Miro im "Hannoverschen Tageblatt".

1935

Einzelausstellung in der Gedok Hannover.

1933-37

Beteiligungen an Ausstellungen des Kunstvereins Hannover.

1939-1945

Innere Emigration. Sie lebte weiterhin in Hannover. Es heißt, daß Grethe Jürgens Ausstellungsverbot erteilt wurde.

ab 1950

Nach dem Zweiten Weltkrieg malt sie Trümmerbilder, kehrt aber bald zur Zeichnung zurück. Beginn des abstrakten und surrealen zeichnerischen Spätwerks.

1951

Einzelausstellung im Wilhelm-Busch-Museum in Hannover.

ab 1961

"Wiederentdeckung" der Malerei der Neuen Sachlichkeit. Grethe Jürgens beteiligt sich an allen wichtigen Ausstellungen und wird verstärkt in Publikationen über Frauenkunst und Malerei der Neuen Sachlichkeit genannt.

1976

Harald Seilers Monographie über Grethe Jürgens erscheint.

1979

Verleihung des Verdienstkreuzes 1. Klasse des Niedersächsischen Verdienstordens.

1981

Grethe Jürgens stirbt am 08.Mai 1981.

Ausstellungen

Die Auflistung der Einzel- und Gruppenausstellungen erfolgt folgendermaßen: Titel der Ausstellung, falls vorhanden, Ort der Ausstellung und die von der Verfasserin für die jeweilige Ausstellung nachgewiesenen Werke der Künstlerin.

Einzelausstellungen

1933

Galerie Abels, Köln

- *"Selbstbildnis", 1928
- *"Grüner Garten", 1928
- *"Arbeitslose" (Konnte nicht näher bestimmt werden)
- *"Bauplatz", 1928
- *"Blumenmädchen", 1931

1935

"Landschaften und Porträts."

Gedok, Hannover, 13.01. - 01.02.

1951

Wilhelm-Busch-Museum, Hannover, 28.04. - 25.05.

1987

Gedok. Einzelausstellung im Historischen Museum Hannover.

1989

Galerie Magdalena Kaiser, Siegen.

1994

Kleine Galerie, Langenhagen, ? - 31.08.

- "Bildnis Gustav Schenk", 1931

1999

"Grethe Jürgens – Zum 100. Geburtstag".

Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück/ Felix Nussbaum Haus, 12.09.-07.11.1999

"Grethe Jürgens und Erich Wegner. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag".

Rathaus der Landeshauptstadt Hannover 11. – 25. Juli

Gruppenausstellungen

1928

"Die Neue Sachlichkeit in Hannover."

Kunstverein im Alten Museum, Nordhausen, Dezember 1928

- "Bildnis Erich Wegner", 1929
- "Strickende Frau", 1928

1929

"Frühjahrsausstellung."

Kunstverein Hannover

- "Selbstbildnis" 1928

"97. Große Kunstausstellung."

Kunstverein Hannover, 24.02. - 14.04.

- "Bildnis Erich Wegner", 1929

1930

"Herbstausstellung hannoverscher Künstler."

Kunstverein Hannover, 12.10. - 23.11.

- "Grüner Garten", 1928,
- "Bildnis meiner Mutter" (Hiermit könnte das Aquarell von 1921 gemeint sein.)

1931

"99. Große Kunstausstellung."

Kunstverein Hannover, 22.02. - 12.04.

- "Häuser in Wilhelmshaven", 1931

"Herbstausstellung hannoverscher Künstler."

Kunstverein Hannover, 11.10. - 22.11.

- "Bauer mit Schwein", 1931
- "Zuschauer", 1931
- "Frau mit Kind" (Konnte nicht näher bestimmt werden)

1932

"Die Neue Sachlichkeit in Hannover."

Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig, 01.05. - Ende Mai

- "Blumenmädchen", 1931
- "Stoffhändler", 1932
- "Bildnis Gustav Schenk", 1931
- "Bauer mit Schwein", 1931
- "Selbstporträt", 1928"
- "Harlingersiel", 1931
- "Mutter und Kind", 1922
- "Zuschauer", 1931
- "Bauplatz", 1931
- "Seiltänzer" (Konnte nicht näher bestimmt werden)
- "Zigeuner" (Konnte nicht näher bestimmt werden)
- "Café", 1931
- "Baumstümpfe", 1931
- "Harlingersiel II", 1932
- "Schießstand", 1931

"Herbstaussstellung hannoverscher Künstler."

Kunstverein Hannover, 09.10. - 20.11.

- "Selbstbildnis" (Konnte nicht näher bestimmt werden)
- "Harlingersiel", 1931
- "Blätter", um 1932

1933

"101. Große Frühjahrsausstellung."

Kunstverein Hannover, 26.02. - 18.04.

- "Kleine Landstraße", um 1933

"Herbstausstellung hannoverscher Künstler."

Kunstverein Hannover, 20.11. - 03.12.

- "Bildnis J.W.", 1933
- "Wald" (Konnte nicht näher bestimmt werden)
- "Harlingersiel", 1931
- "Bauplatz", 1928
- "Lippische Landschaft I", 1933
- "Lippische Landschaft II", 1933

1934

"102. Große Frühjahrsausstellung."

Kunstverein Hannover, 11.03. - 29.04.

- "Vorstadtzirkus", 1931
- "Straße nach Detmold", 1930

"Herbstausstellung hannoverscher Künstler."

Kunstverein Hannover, 14.10. - 25.11.

- "Landarbeiterin" (Konnte nicht näher bestimmt werden)
- "Moorbrand" (Konnte nicht näher bestimmt werden)
- "Holzsammler" (Konnte nicht näher bestimmt werden)

1935

"103. Große Frühjahrsausstellung."

Kunstverein Hannover, 03.03. - 22.04.

- "Holzsammler", 1935

1936

"104. Große Frühjahrsausstellung."

Kunstverein Hannover, 01.03. - 14.04.

"Hannoversche Künstler." (Herbstausstellung 1936)

Kunstverein Hannover, 18.10 - 29.11.

1937

"Herbstausstellung hannoversche Künstler."

Kunstverein Hannover, 06.11. - 19.12.

1961

"Neue Sachlichkeit."

Haus am Waldsee, Berlin, 26.09. - 29.10.

- "Selbstbildnis" 1928
- "Arbeitsamt", 1929

"49. Herbstausstellung niedersächsischer Künstler."

Kunstverein Hannover, 17.09. - 15.10.

1962

"Die zwanziger Jahre in Hannover."

Kunstverein Hannover, 12.08. - 30.09.

- "Arbeitsamt", 1929
- "Selbstbildnis" 1928
- "Zuschauer beim Zirkus", 1931
- "Porträt Gustav Schenk", 1931
- "Stoffhändler", 1932
- Zwei Skizzenbücher

1964

"52. Herbstausstellung niedersächsischer Künstler."

Kunstverein Hannover, 23.08. - 20.09.

1966

Galerie Zwirner, Köln, 05.03. - Ende März

- "Selbstbildnis" 1928

"Neue Sachlichkeit 1920-1930."

Galerie Zwirner, Köln, 05.05. - Ende Mai

"127. Frühjahrsausstellung."

Kunstverein Hannover, 13.03. - 17.04.

"54. Herbstausstellung niedersächsischer Künstler."

Kunstverein Hannover, 21.08. - 18.09.

1967

"Magischer Realismus in Deutschland 1920-1933."

Von der Heydt-Museum, Wuppertal

- "Selbstbildnis" 1928
- "Strickende Frau", 1928

"10 Jahre Brockstedt."

Galerie Brockstedt, Hamburg

- "Selbstbildnis" 1928

"55. Herbstausstellung niedersächsischer Künstler."

Kunstverein Hannover, 27.08. - 24.09.

1968

"Realismus in der Malerei der zwanziger Jahre."

Kunstverein Hamburg, 19.10. - 01.12

- "Selbstbildnis" 1928
- "Im Café", 1931

"Aspekte der Neuen Sachlichkeit."

Galleria del Levante, München - Rom, Juni - September

- "Krankes Mädchen", 1926
- "Liebespaar", 1930
- "Bildnis Gustav Schenk", 1931
- "Stoffhändler", 1932
- "Teediele", 1929
- "Bei Heinrich I", 1922

- "Bei Heinrich II", 1922
- "Mittagstisch", 1923
- "Im Café", 1931

"56. Herbstausstellung niedersächsischer Künstler."
Kunstverein Hannover, 22.09. - 27.10.

1968/69

"Realismus in der Malerei der zwanziger Jahre."
Kunstverein Frankfurt a.M.

- "Selbstbildnis" 1928
- "Im Café", 1931

1969

"57. Herbstausstellung niedersächsischer Künstler."
Kunstverein Hannover, 12.10 - 09.11.

1970

Ausstellung beim Deutschen Künstlerbund in Hannover.

1971

"Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung 1919-1933."
Kunstverein Württemberg, Stuttgart

- "Selbstbildnis" 1928
- "Krankes Mädchen", 1926
- "Arbeitsamt", 1929
- "Liebespaar", 1930
- "Stoffhändler", 1932

"59. Herbstausstellung niedersächsischer Künstler."
Kunstverein Hannover, 25.09. - 07.11.

1971/72

"Il Realismo in Germania."

Rotonda della Besana, Mailand, Dezember 1971 - Februar 1972

- "Im Café", 1922

1972

"Maler der Wirklichkeit. Deutschland 1920-1932."

Kunstverein Oldenburg, 23.01. - 23.02.

- "Krankes Mädchen", 1926
- "Stoffhändler", 1932

"60. Herbstausstellung niedersächsischer Künstler."

Kunstverein Hannover, 29.10. - 03.12.

1973

"Realismus der 20er Jahre."

Galerie Hasenclever, München

- "Selbstbildnis" 1928

1973/74

"Neue Sachlichkeit in Hannover."

Galeria dell Levante, München, 23.11. - Ende Januar

- "Selbstbildnis" 1926
- "Gefangene", 1923
- "Mittagstisch", 1923
- "Bauer am Pflug", 1929
- "Selbstmörderin", 1929
- "Straßenbau", 1929
- "Hafencafé", 1931
- "Zirkus", 1931
- "Säcke", 1932
- "Efeubaum", 1928
- "An der Kasse", 1925

- "Frau im Café", 1925

1974

"Neue Sachlichkeit in Hannover."

Kunstverein Hannover, 12.05. - 30.06.

- "Selbstbildnis" 1928

"Réalismes en Allemagne 1919-1933."

Musées d'Art et Histoire, St. Etienne, 15.02 - 28.03. und

Musées d'Art et Histoire, Chambéry, 04.04. - 06.05.

- "Blumenmädchen", 1931

"Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919-1933."

Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, März - Juni 1974

- "Arbeitsamt", 1929

1975

"Neue Sachlichkeit. Zwölf Maler zwischen den Kriegen."

Galerie von Abercron, Köln, 12.03. - 03.05.

- "Stoffhändler" 1932
- "Selbstbildnis" 1928
- "Selbstbildnis", 1927
- "Selbstbildnis", 1938
- "Ruhende Erntearbeiter in Pommern", 1937
- "Walnuß", 1937
- "Stilleben Capri", 1934
- "Selbstbildnis", 1938-40

1976

"Realismus der Zwanziger Jahre."

Galerie Hasenclever, München, November/Dezember

- "Zuschauer im Vorstadtzirkus", 1931

"Die zwanziger Jahre im Porträt."

Rheinisches Landesmuseum, Bonn

- "Selbstbildnis" 1928

Stubengalerie, Goslar

- "Ferkelmarkt", 1929
- "Skizze zu Holzsammler", 1935
- "Zeitungsverkäuferin", 1923
- "Straße in Wilhelmshaven", 1931

"64. Herbstausstellung niedersächsischer Künstler."

Kunstverein Hannover, 17.09. - 25.10.

1977

"Neue Sachlichkeit."

Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 21.04. - 24.07.

- "Krankes Mädchen", 1926
- "Stoffhändler", 1932
- "Winterbild", 1929

"Wem gehört die Welt - Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik."

Staatliche Kunsthalle, Berlin

- "Selbstbildnis", 1928

1978

"Zwischen Widerstand und Anpassung."

Akademie der Künste, Berlin, 17.09. - 29.10.

- "Straßenarbeiter", 1929
- "Hauptbahnhof", 1929
- "Landschaft bei Springe", 1930
- "Gestüt in Lippe", 1934
- "Zwei Pferdewagen", 1929
- "Kieskuhle", 1930

- "Ziegelabladen", 1935
- "Benther Berg", 1934
- "Zeitungsfrau" oder "Zeitungverkäuferin", 1923
- "Gefangene", 1923
- "Im Spiegel", 1928
- "Wagen von oben", 1922
- "Zigeuner II", 1930
- "Bauernhof in Detmold", 1932
- "Stilleben Capri", 1934

"66. Herbstausstellung niedersächsischer Künstler."

Kunstverein Hannover, 01.10. - 05.11.

1978/79

"Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties."

Hayward Gallery London

- "Stoffhändler", 1932

1979

"Grethe Jürgens, Erich Wegner. Bilder aus sechs Jahrzehnten."

Kubus an der Aegidienkirche, Hannover, 28.07. - 26.08.

- "Mutter", 1921
- "Frauenkopf" (Konnte nicht näher bestimmt werden)
- "Schneiderpuppen", 1927
- "Grüner Garten", 1928
- "Bildnis Erich Wegner", 1929
- "Bildnis Gerta Overbeck", 1929
- "Arbeitslose", 1929
- "Liebespaar", 1930
- "Bildnis Gustav Schenk", 1931
- "Häuser in Wilhelmshaven", 1931
- "Hafencafé", 1931
- "Zirkus", 1931

- "Landstraße nach Dangastermoor", 1932
- "Selbstbildnis", 1932
- "Italienische Bettlerin", 1932
- "Holzsammler", 1935, Öl
- "Stilleben Capri", 1934

1980

"L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940."

Palazzo Reale, Mailand, März - 13.04.

- "Krankes Mädchen", 1926
- "Stoffhändler", 1932

"Aus Schacht und Hütte."

Ruhrfestspiele, Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 04.05. - 18.06.

- "Arbeitsamt", 1929
- "Arbeitslose", 1929

1981

"Andra Hälften av Avantgardet."

Kulturhuset, Stockholm, 14.02. - 03.05.

- "Krankes Mädchen", 1926
- "Stoffhändler", 1932

"Fahrendes Volk."

Ruhrfestspiele, Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 02.05. - 05.07.

- "Zigeunerin", 1925
- "Vorstadtzirkus", 1931
- "Zigeunerwagen", 1934

1982

"Zirkus."

Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück, Februar - März

- "Vorstadtzirkus", 1931
- "Zigeunerwagen", 1934

"Niedersächsische Künstler im Niedersachsen-Pavillion 1982: Grethe Jürgens und Friederike Michelsen."

Hannover-Messe, 24.04. - 25.04.

"Grethe Jürgens - Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre."

Kunstverein Bonn, 27.10.- 05.12.

(Auswahl)

- "Frau mit Kind", 1921
- "Kiepenmann", 1922
- "Straßenarbeiter", 1922
- "Bildnis Gerta Overbeck", 1925
- "Krankes Mädchen", 1926
- "Bildnis Karl Eggert", 1927
- "Frisierpuppen", 1927
- "Arbeitsamt", 1929
- "An der Roßmühle", 1929
- "Bildnis Erich Wegner", 1929
- "Bildnis Gustav Schenk", 1931
- "Stoffhändler", 1932
- "Selbstbildnis", 1938
- "Selbstbildnis", 1938-40

1985

"Hannover im Bild. Künstler des 20. Jahrhunderts sehen Hannover und Hannoveraner."

Historisches Museum am Hohen Ufer, Hannover, 21.03. - 09.06.

- "Arbeitsamt", 1929

- "An der Roßmühle", 1929
- "Selbstbildnis", 1944

1990

"Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus."

Galerie Werner, Bremen

- "Selbstbildnis", 1928

1991

"Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit."

Stadtsparkasse Hannover, 06.05. - 21.06.

- "Zigeunerin", 1922
- "Bahnvorsteher", 1927
- "Stoffhändler", 1932
- "Arbeitsamt", 1929
- "Porträt", 1930

"Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909-1936. Die Sammlung Marvin und Janet Fishman."

Schirn kunsthalle Frankfurt a.M. und Kunsthalle Emden

- "Fabrikeingang", 1923
- "Apfelsinenkarren", 1923
- "Zuschauer im Vorstadtzirkus", 1931

1992

"Domesticity and Dissent: The Role of Women Artists in Germany 1918 to 1938."

Leicestershire Museum and Art Gallery, New Walk Leicester, Großbritannien, 16.05. - 05.07.

- "Selbstbildnis", 1928
- "Blumenmädchen", 1930
- "Bildnis Etta Koch", 1935/ 36

1994

Kleine Galerie, Langenhagen, ? - 31.08.

- "Bildnis Gustav Schenk", 1931

"Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre."

Kunsthalle Mannheim, 09.10.1994 - 29.01.1995

- "Selbstbildnis", 1928

1995

"Nuova oggettività. Germania e Italia 1920-1939."

Palazzo della Permanente, Mailand, 11.02. - 12.03.

- "Selbstbildnis", 1938-40
- "Bei Heinrich II", 1922

"Bubikopf und Gretchenzopf. Die Frau der 20er Jahre."

Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

- "Selbstbildnis", 1928

Galerie St. Etienne, New York, U.S.A., 19.09. - 04.11.

- "Paar in der Kneipe" (Zwei Paare)", 1922

1998

"Zeitnah Weltfern. Bilder der Neuen Sachlichkeit."

Städtische Galerie der Stadt Würzburg, 13.12.1998 - 14.02.1999

- "Selbstbildnis", 1928

1999

"Grethe Jürgens – Zum 100. Geburtstag. "

Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück/Felix-Nussbaum-Haus, 12.09. – 07.11.1999

2001

"Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre."

Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 1.6. – 2.9.

Bibliographie

Ausst.-kat., Hannover 1917

Ausstellungskatalog Hannoversche Künstler in der Kestner-Gesellschaft. Hannover 1917.

Ausst.-kat., Mannheim 1925

Ausstellungskatalog Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus. Städtische Kunsthalle Mannheim 1925.

Ausst.-kat., Berlin 1927

Ausstellungskatalog Das Problem der Bildnisgestaltung in der jungen Kunst. Galerie Neumann & Nierendorf, Berlin 1927.

Ausst.-kat., Amsterdam 1929

Ausstellungskatalog Neue Sachlichkeit. Amsterdam 1929.

Ausst.-kat., Braunschweig 1932

Ausstellungskatalog Die Neue Sachlichkeit in Hannover. Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig 1932.

Ausst.-kat., Hannover 1962

Ausstellungskatalog Die 20er Jahre in Hannover. Bildende Kunst - Literatur - Theater - Tanz - Architektur 1916-1933. Kunstverein Hannover 1962.

Ausst.-kat., Berlin 1974

Ausstellungskatalog Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919-1933. Berlin 1974.

Ausst.-kat., Hannover 1974

Ausstellungskatalog Neue Sachlichkeit in Hannover. Kunstverein Hannover 1974.

Ausst.-kat., Bonn 1976

Ausstellungskatalog Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933. Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. Rheinisches Landesmuseum Bonn 1976.

Ausst.-kat., Los Angeles 1976

Ausstellungskatalog Women Artists 1550-1950. Los Angeles 1976.

Ausst.-kat., Paris, Berlin 1976

Ausstellungskatalog Hannah Höch. Paris, Berlin 1976.

Ausst.-kat., Berlin 1977

Ausstellungskatalog Künstlerinnen international. Berlin 1977.

Ausst.-kat., Berlin 1977

Ausstellungskatalog Wem gehört die Welt? Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 1977.

Ausst.-kat., Wien 1977

Ausstellungskatalog Neue Sachlichkeit und Realismus. Kunst zwischen den Kriegen. Wien 1977.

Ausst.-kat., Hannover 1977/78

Ausstellungskatalog Der Realismus der zwanziger Jahre. Hannover 1977/78.

Ausst.-kat., Hannover 1978

Ausstellungskatalog Hannover im 20. Jahrhundert. Aspekte der neueren Stadtgeschichte. Hannover 1978.

Ausst.-kat., London 1978/79

Ausstellungskatalog Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties. Hayward Gallery, London 1978/79.

Ausst.-kat., Hannover 1979

Ausstellungskatalog Grethe Jürgens. Erich Wegner. Bilder aus sechs Jahrzehnten. Hannover 1979.

Ausst.-kat., Mailand, 1980

Ausstellungskatalog Die andere Hälfte der Avantgarde 1910-1940. Mailand 1980.

Ausst.-kat., Karlsruhe 1981

Ausstellungskatalog Kunst in Karlsruhe 1900-1950. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.
Ausstellung im Badischen Kunstverein Karlsruhe 1981.

Ausst.-kat., Recklinghausen 1981

Ausstellungskatalog Fahrendes Volk. Spielleute, Schausteller, Artisten. Städtische Kunsthalle Recklinghausen 1981.

Ausst.-kat., Oldenburg 1982

Ausstellungskatalog, Ernst Thoms. Oldenburg 1982.

Ausst.-kat., Bonn 1982

Ausstellungskatalog Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre. Bonner Kunstverein 1982.

Ausst.-kat., Berlin 1984

Ausstellungskatalog Von Frans Hals bis Vermeer. Berlin (West) 1984.

Ausst.-kat., Hannover 1984

Ausstellungskatalog Standpunkt Kunst - Standpunkt Herrenhausen. Lehrende an der Fachhochschule Hannover. Kunstverein Hannover 1984.

Ausst.-kat., Hannover 1985

Ausstellungskatalog Hannover im Bild. Künstler des 20. Jahrhunderts sehen Hannover und Hannoveraner. Hannover 1985.

Ausst.-kat., Berlin 1987

Ausstellungskatalog Das verborgene Museum I. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen. Hrsg. von der Gesellschaft für Bildende Künste e.V. Berlin 1987.

Ausst.-kat., Oldenburg 1989

Ausstellungskatalog Liebe Mutter - Böse Mutter. Oldenburg 1989.

Ausst.-kat., Bielefeld 1990

Ausstellungskatalog Neue Sachlichkeit - Magischer Realismus. Bielefeld 1990.

Ausst.-kat., Hannover 1991

Ausstellungskatalog Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit. Hannover 1991.

Ausst.-kat., München 1991

Ausstellungskatalog Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909-1936. Die Sammlung Marvin und Janet Fishman. München 1991.

Ausst.-kat., Leicestershire 1992

Ausstellungskatalog Domesticity and Dissent. The Role of Women Artists in Germany 1918-1938. Leicestershire 1992.

Ausst.-kat., Köln 1994

Ausstellungskatalog Carl Grossberg. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Köln 1994.

Ausst.-kat., Mannheim 1994

Ausstellungskatalog Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre. Mannheim 1994.

Ausst.-kat., Hamburg 1995

Ausstellungskatalog Bubikopf und Gretchenzopf. Die Frau der 20er Jahre. Hamburg 1995.

Ausst.-kat., Köln 1997

Ausstellungskatalog Conrad Felixmüller. Die Dresdner Jahre. Aquarelle und Zeichnungen 1912-1933. Köln 1997.

Ausst.-kat, Würzburg 1998

Ausstellungskatalog Zeitnah Weltfern. Bilder der Neuen Sachlichkeit. Würzburg 1998.

Allgemeine Zeitung Nordhausen, Nr. 297 vom 18. Dezember 1928.

Anselm, 1987

Anselm, Sigrun, Emanzipation und Tradition in den 20er Jahren. In: S. Anselm und B. Beck (Hrsg.) Triumph und Scheitern in der Metropole: Zur Rolle der Weiblichkeit und Geschichte Berlins. Berlin 1987, S. 253-273.

Backhaus und Fesche, 1989

Backhaus, Thomas und Fesche, Klaus, Volksvergnügen, Volksbelustigungen. In: Thomas Backhaus und Klaus Fesche, Eisen, Dampf und Samt aber: Arbeit war nicht alles. Ideen und Material zu einer Spielreportage. Hannover 1989, S. 110-111.

Bäumer, 1907/08

Bäumer, Gertrud, Eine Metaphysik des Geschlechtsgegensatzes. In: Die Frau. Monatsschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit, 15. Jg., Berlin 1907/08, S. 705-714.

Ball, 1946

Ball, Hugo, Flucht aus der Zeit. Luzern 1946.

Berger, 1982

Berger, Renate, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte. Köln 1982.

Berger und Winkler, 1983

Berger, R. und Winkler, D., Künstler, Clowns und Akrobaten: der Zirkus in der bildenden Kunst. Stuttgart, Berlin (West), Köln 1983.

Bergius, 1981

Bergius, Hanne, Im Laboratorium der mechanischen Fiktionen. Zur unterschiedlichen Bewertung von Mensch und Maschine um 1920. In: Tilmann Buddensieg und Henning Rogge (Hg.) Die nützlichen Künste. Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der Industriellen Revolution. Berlin 1981, S. 287-305.

Bertonati, 1988

Bertonati, Emilio, Neue Sachlichkeit in Deutschland. Herrsching 1988.

Best, 1967

Best, Karl, Entwicklung und Aufbau des beruflichen Bildungswesens der Landeshauptstadt Hannover. In: Hannoversche Geschichtsblätter NF, Band 21, 1967, S. 95ff.

Birnhälmer, 1997

Birnhälmer, Antje, Zirkusszenen. In: Ausst.-kat., Conrad Felixmüller. Die Dresdner Jahre. Aquarelle und Zeichnungen 1912-1933. Köln 1997, S. 58.

Blanchebarbe, 1990

Blanchebarbe, Ursula, Stadt, Technik und Industrie in der Neuen Sachlichkeit. In: Ausst.-kat., Neue Sachlichkeit - Magischer Realismus. Bielefeld 1990, S. 44-52.

Bode, 1985

Bode, Ursula, Neue Sachlichkeit Hannover. In: Sprengel Museum Hannover. Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts. Bearb. von Magdalena M. Moeller. Hannover 1985, S. 169-198.

Braunschweiger Allgemeiner Anzeiger, Nr. 105 vom 06. Mai 1932.

Brown, 1984

Brown, Ch., Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. München 1984.

Buderer, 1994

Buderer, Hans-Jürgen, Struktur der Gesellschaft. In: Ausst.-kat., Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre. Mannheim 1994, S. 109-147.

Buderer, 1994

Buderer, Hans-Jürgen, Weltkrieg und zwanziger Jahre. In: Ausst.-kat., Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre. Mannheim 1994, S. 39-66.

Buderer, 1994

Buderer, Hans-Jürgen, Das Bild des Menschen. In: Ausst.-kat., Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre. Mannheim 1994, S. 149-197.

Busch und von Reinken, 1979

Busch, Günter und Reinken, Liselotte von, Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern. Frankfurt a.M. 1979.

Das Bildnis - eine neue Möglichkeit. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Band 57, 1925/ 26, S. 32-34.

Davies, 1992

Davies, Martin, Weimar Culture. In: Ausst.-kat., Domesticity and Dissent. The Role of Women Artists in Germany 1918-1938. Leicestershire 1992, S. 9-13. Übersetzt von Thorsten Afflerbach, Die Kultur der Weimarer Republik. In: Ausst.-kat., Häusliches Leben und Dissens: Die Rolle der Künstlerinnen auf Deutschland 1918-1938. Leicestershire, 1992, S. 15-20.

Debschitz von, um 1917

Debschitz, Wilhelm von, Das Studium der Damen und ihre Berufe. Staatliche und Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Hannover. Hannover um 1917.

Duden und Ebert, 1979

Duden, Barbara und Ebert, Hans, Die Anfänge des Frauenstudiums an der Technischen Hochschule Berlin. In: Reinhard Rürup (Hrsg.) Wissenschaft und Gesellschaft. Beiträge zur Geschichte der Technischen Universität Berlin 1879-1979, Band 1. Berlin, Heidelberg, New York 1979, S. 403-423.

Dunford, 1990

Dunford, Penny, A Biographical Dictionary of Women Artists in Europe and America since 1850. New York, London, Toronto, Sydney, Tokio 1990.

E.P., 1921/22

E.P. cand. phil., Die wirtschaftliche Lage der Studentinnen. In: Die Frau, Band 29, 1921/22.

E.T., 1928

E. T., Dezemberausstellung. Neue Sachlichkeit. In: Nordhäuser-Zeitung-General-Anzeiger, Nr. 296 vom 17. Dezember 1928.

Ebert, 1990

Ebert, Hiltrud, Neue Sachlichkeit. In: Harald Olbrich (Hg.) Geschichte der deutschen Kunst 1918-1945. Leipzig 1990.

Eckelmann, 1959

Eckelmann, Helmut, Die Anfänge des gewerblichen Schulwesens in Hannover. Hannover 1959.

Eckelmann, 1959

Eckelmann, Helmut, Der erste Zeichenunterricht in Hannover. Ein Beitrag zur Geschichte der zeichnenden Künste des 18. Jahrhunderts. Hannover 1964.

Elger, 1995

Elger, Dietmar, Raimund Girke. Malerei. Ostfildern bei Stuttgart 1995

Evers, 1983

Evers, Ulrika, Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Malerei, Bildhauerei, Tapisserie. Hamburg 1983.

Falk, 1902

Falk, Gabor, Die Frau in der Kunst. Görlitz 1902.

Fallada, 1932,

Fallada, Hans, Kleiner Mann - was nun? Berlin 1932.

Fehleemann, 1994

Fehleemann, Sabine, Carl Grossbergs Industriedarstellungen in Zeichnungen und Aquarellen. In: Ausst.-kat., Carl Grossberg. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Köln 1994 S.113-126.

Felixmüller, 1922

Felixmüller, Conrad, Über Kunst (1922). In: Paul Westheim, Kunstbekenntnisse. Berlin, o.J.

Frauenalltag und Frauenbewegung im 20. Jahrhundert. Materialsammlung zu der Abteilung 20. Jahrhundert im Historischen Museum Frankfurt (Band I-IV), hier: Band II: Frauenbewegung und die "Neue Frau" 1890-1933. Zusammengestellt und kommentiert von: Bastkowski, F., Lindner, C. und Prokop, U., Frankfurt a.M. 1980.

Frevert, 1979

Frevert, Ute, Vom Klavier zur Schreibmaschine - Weiblicher Arbeitsmarkt und Rollenzuweisungen am Beispiel der weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik. In: Annette Kuhn und Gerhard Schneider (Hrsg.) Frauen in der Geschichte. Düsseldorf 1979, S. 82-112.

Frevert, 1986

Frevert, Ute, Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit. Frankfurt a.M. 1986.

Frevert, 1988

Frevert, Ute, Kunstseidener Glanz. Weibliche Angestellte. In: Kristine von Soden und Maruta Schmidt (Hrsg.) Neue Frauen - Die 20er Jahre, Berlin 1988, S. 25-31.

Funken, 1983

Funken, Peter, Die Maschine im 19. und 20. Jahrhundert. Die Darstellung von technischen und maschinellen Prinzipien in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts - mit einem Exkurs zur Verwendung der Technikmetapher in der Literatur seit der Romantik. Aachen 1983.

G.M., 1935

G.M., Gemäldeausstellung in der Gedok. Grethe Jürgens stellt aus. In: Hannoverscher Anzeiger vom 17. Januar 1935.

Gatermann, 1988

Gatermann, Birgit, Bildende Künstlerinnen in der Weimarer Republik 1919-1933. Kiel 1988.

Gatermann, 1988

Gatermann, Birgit, "Malweiber." Bildende Künstlerinnen in den zwanziger Jahren. In: Kristine von Soden und Maruta Schmidt (Hg.) Neue Frauen - Die 20er Jahre. Berlin 1988, S. 131-137.

Gerhard, 1990

Gerhard, Ute, Unerhört. Die Geschichte der deutschen Frauenbewegung. Reinbek bei Hamburg 1990.

Glanz, 1994

Glanz, Alexandra, Von einer, die genau hinschaute. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung vom 20. Juli 1994, S. 7.

Gollek, 1932

Gollek, Rosel, Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. München 1932.

Grammbitter, 1981

Grammbitter, Ulrike, "Die Malweiber" oder: Wer küßt den Künstler, wenn die Muse sich selbst küßt? In: Ausst.-kat., Kunst in Karlsruhe 1900-1950. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Ausstellung im Badischen Kunstverein Karlsruhe 1981, S. 27-28.

Granof, 1991

Granof, Corinne D., Bildbeschreibung "Zuschauer im Vorstadtzirkus" von Grethe Jürgens. In: Ausst.-kat., Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909-1936. Die Sammlung Marvin und Janet Fishman. München 1991, S. 180.

Grosz, 1921

Grosz, George, Zu meinen Bildern. In: Das Kunstblatt, Heft 1, 1921, S. 14ff.

Grosz, 1925

Grosz, George, Statt einer Biographie. Berlin 1925.

Grosz, 1928, 1977

Grosz, George, Mein Leben. In: Scheinwerfer, Nr. 4, 1928, S. 16-18. Deutsche Übersetzung Olaf Kühl, zit. nach Ausst.-kat., Wem gehört die Welt? Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 1977.

Guhl, 1858

Guhl, Ernst, Die Frau in der Kunstgeschichte. Berlin 1858.

Handwörterbuch der Kriminologie, 1936, Band 2.

Heller, 1991

Heller, Reinhold, Künstler und ihre Institutionen im deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik: Konfrontation und Widerspruch. In: Ausst.-kat. Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909-1936. Die Sammlung Marvin und Janet Fishman. München 1991, S. 16-24.

Hellwag, 1922

Hellwag, Fritz, Die derzeitige wirtschaftliche Lage der bildenden Künstler. Sonderdruck aus Band 152 des Vereins für Sozialpolitik "Die geistigen Arbeiten". Berlin 1922.

Herzog, 1993

Herzog, Günter, Anton Räderscheidts "Selbstbetrachtungen". In: Werner Schäfke und Michael Schmidt-Euler (Hrsg.) Anton Räderscheidt, Köln 1993, S. 21-58.

Heusinger von Waldegg, 1976

Heusinger von Waldegg, Joachim, Einführung. Das Porträt als Dokument der Epoche. In: Ausst.-kat., Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933. Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. Rheinisches Landesmuseum Bonn 1976, S. 9-22.

Heusinger von Waldegg, 1977

Heusinger von Waldegg, Joachim, Heinrich Maria Davringhausen. Bonn 1977.

Heydorn, 1962

Heydorn, Volker Detlef, Deutsche Kunstzentren zwischen 1918 und 1933 - die Malerei in Hannover. In: Von Atelier zu Atelier, Nr. 9, 1962, S. 105-110.

Hildebrandt, 1987

Hildebrandt, Irma, Die GEDOK - eine Idee im Dauertest. In: 60 Jahre Gedok Hannover 1927-1987. Eine Festschrift. Hannover 1987, S. 7-11.

Hirsch, 1928

Hirsch, Karl Jacob, Novembergedanken. Kunst der Zeit. In: Zeitschrift für Kunst und Literatur, 2. Jg., Berlin 1928, Sonderheft "10 Jahre Novembergruppe", S. 18.

Hollburg, 1961

Hollburg, Brigitte, Ein Jahrhundert realistisches und berufsbildendes Schulwesen in der Stadt Hannover. In: Hannoversche Geschichtsblätter NF, Band 15, 1961, S. 79ff.

Horn, 1975

Horn, Ursula, Beiträge zur deutschen Malerei und Grafik zwischen 1917 und 1933 zum proletarischen Bildnis. Berlin 1975

Hütt, 1976

Hütt, Wolfgang, Otto Nagel. Berlin 1976.

Huster, 1990

Huster, Marie-Luise, Industriebild im Zwielficht. Fragmente einer Befragung. In: Ausst.-kat., Neue Sachlichkeit - Magischer Realismus. Bielefeld 1990, S. 75-90.

Ihering, 1963

Ihering, Begegnungen mit Zeit und Menschen. 1963.

Jacobsen, 1988

Jacobsen, Hans-Adolf, Militär, Staat und Gesellschaft in der Weimarer Republik. In: Karl Dietrich Bracher, Manfred Funke, Hans-Adolf Jacobsen (Hrsg.) Die Weimarer Republik 1918-1933. Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Bonn 1988²; S. 343-368.

Jochimsen, 1982

Jochimsen, Margarethe, Das Verständnis für eine Zeit gewinnt man am besten aus ihrer Kunst. In: Ausst.-kat., Grethe Jürgens, Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre. Kunstverein Bonn 1982, S. 5-6.

Jürgens, 1931

Jürgens, Grethe, Eine Stimme der Maler. In: Der Wachsbogen, Heft 1, November 1931, S. 5.

Jürgens, 1932

Jürgens, Grethe, Rezepte zum ersprießlichen Besuch einer Kunstaussstellung. In: Der Wachsbogen, Heft 5/6 vom 31. Januar 1932, S. 8-10.

Jürgens, 1974

Jürgens, Grethe, Geschichte des Wachsbogen. In: Ausst.-kat., Neue Sachlichkeit in Hannover. Kunstverein Hannover 1974, S. 21-22.

Katenhusen, 1998

Katenhusen, Ines, Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzung mit der Moderne in der Weimarer Republik. Hannover 1998.

Kaußmann, 1978

Kaußmann, Sigrid, Fast vergessene Schätze aus der "Neuen Sachlichkeit". In: Goslarsche Zeitung vom 02. Juni 1978.

Kaußmann, 1978

Kaußmann, Sigrid, Künstlerische Tischgespräche. In: Goslarsche Zeitung vom 11. Juli 1978.

Keller, 1991

Keller, Hiltgart L., Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. 7. Auflage. Stuttgart, 1991.

Koch, 1988

Koch, Christiane, Schreibmaschine, Bügeleisen und Muttertagssträuße. Der bescheidene Frauenalltag in den zwanziger Jahren. In: Kristine von Soden und Maruta Schmidt (Hrsg.) Neue Frauen - Die 20er Jahre, Berlin 1988, S. 89-101.

Kölner Lokal-Anzeiger, Nr. 88 vom 21. Februar 1933.

Kölner-Stadtanzeiger vom 05. März 1933.

Krichmann und Zondergeld, 1979

Krichmann, Jörg und Zondergeld, Rein A., Künstlerinnen von der Antike bis zur Gegenwart. Köln 1979.

Kuhirt, 1974

Kuhirt, Ulrich, Realismus und Sachlichkeit. Zu einer Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. In: Bildende Kunst, Heft 7, 1974, S. 344-348.

Küppers, 1917

Küppers, Paul E., Die Kestner-Gesellschaft e.V. Mitteilungen über Wege und Ziele. Hannover 1917.

Lange, 1979

Lange, Rudolf, Grethe Jürgens - Erich Wegner. Die Wirklichkeit zweier Maler. In: Ausst.-kat., Grethe Jürgens. Erich Wegner. Bilder aus sechs Jahrzehnten. Hannover 1979.

Lange, 1984

Lange, Dieter, Zeichnen - Handwerker - Kunstgewerbe - Kunst, zur Geschichte einer Institution. In: Ausst.-kat., Standpunkt Kunst - Standpunkt Herrenhausen. Lehrende an der Fachhochschule Hannover. Kunstverein Hannover 1984, S. 7-19.

Lange, 1985

Lange, Rudolf, Hannover - eine objektive Stadt? In: Ausst.-kat., Hannover im Bild. Künstler des 20. Jahrhunderts sehen Hannover und Hannoveraner. Hannover 1985, S. 8-13.

Lankheit, 1952

Lankheit, Klaus, Das Freundschaftsbild der Romantik. Heidelberg 1952.

Lauer, 1931

Lauer, Amalie, Die Frau in der Auffassung des Nationalsozialismus. Köln 1931.

Leppien, 1974

Leppien, Helmut R., Neue Sachlichkeit in Hannover. Versuch einer Skizze. In: Ausst.-kat., Neue Sachlichkeit in Hannover. Kunstverein Hannover 1974, S. 5-6.

Lessing, 1995

Lessing, Theodor, Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs. Hrsg. von Rainer Marwedel München 1995.

Lexikon der Kunst, Band V, Hrsg. von Harald Olbrich, Leipzig 1993.

Lexikon der Kunst, Band I, Leipzig, München 1996.

Lexikon der Kunst, Band IV, Leipzig, München 1996.

Liebelt, 1993

Liebelt, Udo, Neue Sachlichkeit Hannover 1923-1932. Sprengel Museum Hannover 1993.

Liska, 1976

Liska, Pavel, Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland. Düsseldorf 1976.

Lohkamp, 1979

Lohkamp, Brigitte, Malerei. In: Erich Steingraber (Hrsg.) Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. München 1979, S. 115-235.

Loreck, 1990

Loreck, Hanne, Auch Greta Garbo ist einmal Verkäuferin gewesen. Das Kunstprodukt "Neue Frau" in den zwanziger Jahren. In: Frauen Kunst Wissenschaft. Images der "Neuen Frau". Band 9/10, Marburg 1990, S. 17-26.

Lütgens, 1991

Lütgens, Annelie, "Nur ein paar Augen sein..." Jeanne Mammen - Eine Künstlerin in ihrer Zeit. Berlin 1991.

Malerinnen stellen aus. In: Kölner Stadtanzeiger vom 05. März 1993.

Mann, 1918

Mann, Heinrich, Der Untertan. Berlin 1918.

Matt, 1989

Matt, Georgia, Das Menschenbild der Neuen Sachlichkeit. Saarbrücken, Konstanz 1989.

Meidner, 1919

Meidner, Ludwig, An alle Künstler, Dichter, Musiker. In: Das Kunstblatt, Heft 3, 1919.

Meskimmon, 1992

Meskimmon, Marsha, Domesticity and Dissent: the Dynamics of Women Realists in the Weimar Republic. In: Ausst.-kat., Domesticity and Dissent. The Role of Women Artists in Germany 1918-1938. Leicestershire, 1992, S. 21-30. Übersetzt von: Tony und Ute Foggensteiner, Häuslichkeit und Auflehnung: Die Dynamik der Frauen in der Kunst des Realismus in der Weimarer Republik. In: Ausst.-kat., Häusliches Leben und Dissens: Die Rolle der Künstlerinnen auf Deutschland 1918-1938. Leicestershire, 1992, S. 31-43.

Meyer-Büser, 1994

Meyer-Büser, Susanne, Das schönste deutsche Frauenporträt: Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik. Berlin 1994.

Michalski, 1994

Michalski, Sergiusz, Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933. Köln 1994.

Miro, 1934

Miro, Werner, Grethe Jürgens, eine hannoversche Malerin. In: Hannoversches Tageblatt, Nr. 176 vom 28. Juni 1934, Beilage Nr. 13 "Kunst und Schrifttum".

Morek, 1931

Morek, Curt, Führer durch das lasterhafte Berlin. Leipzig, 1931.

Mosel, 1959

Mosel, Christel, Museen und Ausstellungen. In: Heinz Lauenroth (Hrsg.) Hannover Porträt einer Stadt. Hannover 1959, S. 110-116.

Müller-Piper, 1990

Müller-Piper, Renate, Grethe Jürgens (1899-1981). Unbeirrbar Künstlerin und eigenständige Frau. In: Hiltrud Schroeder (Hrsg.) Sophie & Co. Bedeutende Frauen Hannovers. Hannover 1990, S. 187-199.

Mylord, 1985

Mylord, Anita, Menschen aus den Hinterhöfen des Lebens 1919-1933. In: Ausst.-kat., Hannover im Bild. Künstler des 20. Jahrhunderts sehen Hannover und Hannoveraner. Hannover 1985, S. 25-26.

Nobs-Greter, 1987

Nobs-Greter, Ruth, Kunsturteil und Geschlechterideologie. Aspekte eines Zusammenspiels. In: Ausst.-kat., Das verborgene Museum I. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen. Hrsg. von der Gesellschaft für Bildende Künste e.V. Berlin 1987, S. 10-20.

Oellers, 1976

Oellers, Adam C., Bemerkungen zur Ikonographie des Porträts der zwanziger Jahre.
In: Ausst.-kat., Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933.
Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. Bonn 1976, S. 47-81.

Oellers, 1983

Oellers, Adam C., Ikonographische Untersuchungen zur Bildnismalerei der Neuen Sachlichkeit. Mayen 1983

Olbrich, 1990

Olbrich, Harald (Hg.), Geschichte der deutschen Kunst. 1918-1945. Leipzig 1990.

Overbeck, 1932

Overbeck, Gerta, Industriebilder. In: Der Wachsbogen, Heft 7/8, 1932.

Overbeck, 1974

Overbeck, Gerta, Es liegt in der Luft mit der Sachlichkeit. In: Ausst.-kat., Neue Sachlichkeit in Hannover. Hannover 1974, S. 89-90.

Pagé, 1976

Pagé, Suzanne, Interview mit Hannah Höch. In: Ausst.-kat., Hannah Höch. Paris, Berlin 1976, S. 26.

Peters, 1998

Peters, Olaf, Eine demokratische Kunst? Aspekte der Neuen Sachlichkeit seit 1930. In: Ausst.-kat., Zeitnah Weltfern. Bilder der Neuen Sachlichkeit. Würzburg 1998, S. 21-28.

Pohlen, 1982

Pohlen, Annelie, Der Nächste ist der Mit - Mensch. In: Bonner General-Anzeiger vom 28. Oktober 1982.

Presler, 1992

Presler, Gerd, Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit. Köln 1992.

Presler, 1996

Presler, Gerd, Neue Sachlichkeit in Hannover. Zwischen Realistik und Verklärung. In: Weltkunst, Nr. 7, 66. Jg., 01. April 1996, S. 782-784.

Räderscheidt, 1966

Räderscheidt, Anton, Tagebuch. Köln 1966.

Reinhardt, 1979

Reinhardt, Hildegard, Gerta Overbeck 1898-1977. Eine westfälische Malerin der Neuen Sachlichkeit in Hannover. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 18, 1979, S. 225-248

Reinhardt, 1980

Reinhardt, Hildegard, Gerta Overbeck - Späte Anerkennung. In: Artis, Heft 7, 32. Jg., Juli 1980, S. 18-19

Reinhardt, 1981

Reinhardt, Georg und Hildegard, Grethe Jürgens - Künstlerin der Neuen Sachlichkeit. In: Artis, Heft 2, 33. Jg., Februar 1981, S. 12-13.

Reinhardt, 1982

Reinhardt, Georg, Zwischen Atelier und Strasse. Zur Geschichte und Malerei der Neuen Sachlichkeit in Hannover. In: Ausst.-kat. Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre. Bonner Kunstverein 1982, S. 34- 42.

Reinhardt, 1982

Reinhardt, Hildegard, Grethe Jürgens und Gerta Overbeck - Arbeiten der 20er Jahre. In: Ausst.-kat. Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre. Bonner Kunstverein 1982, S. 7-33.

Richter, 1981

Richter, Horst, Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert. Köln 1981.

Rischbieter, 1978

Rischbieter, Henning, Hannoversches Lesebuch oder: was in Hannover und über Hannover geschrieben, gedruckt und gelesen wurde. 2. Band: 1850-1950. Velber 1978.

Roh, 1925

Roh, Franz, Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig 1925.

Roters, 1983

Roters, Eberhard (Hrsg.), Berlin 1910-1933. Die visuellen Künste. Berlin und Fribourg 1983.

Rüger, 1976

Rüger, Christoph B., Vorwort. In: Ausst.-kat. Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933. Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. Rheinisches Landesmuseum Bonn 1976.

Ruhrberg, 1987

Ruhrberg, Karl, Die Malerei unseres Jahrhunderts. Düsseldorf, Wien, New York 1987.

Saldern, 1989

Saldern, Adelheid von, Stadt und Moderne. Hannover in der Weimarer Republik. Hamburg 1989.

Saldern, 1991

Saldern, Adelheid von, Die Zeit fährt Auto... Zeit- und Raumveränderungen im Zeichen der Moderne. In: Adelheid von Saldern und Sid Auffarth (Hg.) *Wochenend und schöner Schein: Freizeit und modernes Leben in den Zwanziger Jahren: das Beispiel Hannover*. Berlin 1991, S. 7-13.

Saldern, 1992

Saldern, Adelheid von, Arme und Obdachlose im Hannover der Weimarer Republik. In: Hans-Dieter Schmid (Hrsg.) *Hannover. Am Rande der Stadt*. Bielefeld 1992.

Sauer, 1987

Sauer, Marina, Dilettantinnen und Malweiber. Künstlerinnen im 19. und 20. Jahrhundert. In: *Ausst.-kat. Das verborgene Museum I. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*. Berlin 1987, S. 21-31.

Scheffler, 1908

Scheffler, Karl, Die Frau und die Kunst. Berlin 1908.

Schenk, 1931

Schenk, Gustav, Der Weg der jungen Hannoverschen Maler. In: *Der Wachsbogen*, Heft 1, November 1931, S. 4.

Schenk, 1932

Schenk, Gustav, Redaktionelles. In: *Der Wachsbogen*, Heft 2, November 1931, S. 12.

Schenk, 1932

Schenk, Gustav, Eine Grabrede. In: *Der Wachsbogen*, Heft 11/12, 01. Juni 1932, S. 1.

Schenk, 1934

Schenk, Gustav, Pagel im Glück. Bremen 1934.

Schenk, 1958

Schenk, Gustav, Der Bettler Purwin. Hamburg 1958.

Schilling, 1993

Schilling, Jürgen, Sachlichkeit - subjektiv empfunden. In: Jürgen Schilling und Jana Marko (Hrsg.) Sachlichkeit. Ein Beitrag zur Kunst zwischen den Weltkriegen. Kunstverein Wolfburg 1993, S. 6-12.

Schlüter, 1951

Schlüter, W., Menschen, Blumen und das Unbarmherzige. Die Malerin Grethe Jürgens. In: Die Norddeutsche vom 26. Mai 1951.

Schmalenbach, 1973

Schmalenbach, Fritz, Die Malerei der Neuen Sachlichkeit. Berlin 1973.

Schmied, 1969

Schmied, Wieland, Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933. Hannover 1969.

Schmied, 1977

Schmied, Wieland, Die Neue Sachlichkeit in Deutschland. Notizen zum Realismus der zwanziger Jahre. In: Ausst.-kat., Neue Sachlichkeit und Realismus. Kunst zwischen den Kriegen. Wien 1977, S. 161-168.

Schmidt, 1927

Schmidt, Paul F., Künstlerbildnis - oder Ähnlichkeit. In: Ausst.-kat. Das Problem der Bildnisgestaltung in der jungen Kunst. Galerie Neumann & Nierendorf, Berlin 1927.

Schreiner, 1973

Schreiner, Ludwig, Die Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts. In der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover. München 1973.

Schreiner und Heinold, 1978

Schreiner, Ludwig und Heinold, Erhard, Künstler sehen Niedersachsen. Frankfurt 1978, S. 11 und 101.

Schröder, 1981

Schröder, Anneliese, Einführung. In: Ausst.-kat., Fahrendes Volk. Spielleute, Schausteller, Artisten. Städtische Kunsthalle Recklinghausen 1981, o.S.

Schulz, 1991

Schulz, Isabel, Künstlerinnen. Leben, Werk, Rezeption. Hamburg 1991.

Schwitters, 1987

Schwitters, Kurt, Eile ist des Witzes Weile. Hrsg. von Christina Weiss und Karl Riha, Stuttgart 1987.

Seelen, 1995

Seelen, Manja, Das Bild der Frau in den Werken deutscher Künstlerinnen und Künstler der Neuen Sachlichkeit. Münster 1995.

Seiler, 1976

Seiler, Harald, Grethe Jürgens. Göttingen 1976.

Seitz, 1989

Seitz, Volker, Notkriminalität in Hannover der Nachkriegs- und Inflationszeit. In: Adelheid von Saldern (Hrsg.) Stadt und Moderne. Hannover in der Weimarer Republik. Hamburg 1989, S. 55-89.

Seiwert, 1978

Seiwert, Franz W., Gesellschaft und Prostitution. In: Uli Bohnen und Dirk Backes (Hrsg.) Schriften. Berlin 1978.

Sello, 1974

Sello, Gottfried, Rebellen im Ruhestand. In: Zeit-Magazin, Nr. 49 vom 29.11.1974, S. 42-50.

Sello, 1978

Sello, Gottfried, Gerta Overbeck. In: Brigitte, Heft 10, 1978, S. 375.

Sobe, 1972

Sobe, Christa, Sicherheit und Gleichmaß nicht gefragt. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung vom 13./ 14. Mai. 1972.

Soden, 1988

Soden, Kristine von, Frauen in der Wissenschaft. In: Kristine von Soden und Maruta Schmidt (Hrsg.) Neue Frauen. Die Zwanziger Jahre. Berlin 1988.

Sontheimer, 1992³

Sontheimer, Kurt, Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. München 1992³.

Spengemann, 1932

Spengemann, Ch., Sinn der Kunst. In: Der Wachsbogen, Heft 9/10, 31.03.1932.

Stelzl, 1977

Stelzl, Ulrike, "Die Zweite Stimme im Orchester" - Aspekte zum Bild der Künstlerin in der Kunstgeschichtsschreibung. In: Ausst.-kat., Künstlerinnen international. Berlin 1977, S. 115-126.

Stempel, 1982

Stempel, Karin, Hannover in den zwanziger Jahren. In: Ausst.-kat., Ernst Thoms. Oldenburg 1982, S. 9-13.

Sykora, 1990

Sykora, Katherina, "Kesse Väter" und "Neue Frauen". In: Frauen Kunst Wissenschaft. Imagines der "Neuen Frau". Band 9/10, Marburg 1990, S. 26-33.

Thomas, 1980

Thomas, Karin, Hannah Höch, das "tüchtige Mädchen" mit einem feministischen Fragezeichen. In: Hannah Höch. Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle. Köln 1980, S. 67-78.

Thoms, 1970

Thoms, Ernst, Nur malen, malen und allein sein. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung vom 31.12.1970.

Thormann, 1993

Thormann, Ellen, Tamara de Lempicka. Kunstkritik und Künstlerinnen in Paris. Berlin 1993.

Valstar, 1987

Valstar, Arta, die abstrakten hannover. Bonn 1987.

Vierhuff, 1980

Vierhuff, Hans Gotthard, Die Neue Sachlichkeit. Malerei und Fotografie. Köln 1980.

Visier, 1990

Visier, Ellen de, Aspekte der gesellschaftlichen und politischen Situation von Frauen in der Weimarer Republik. In: Verdeckte Überlegungen. Weiblichkeitsbilder zwischen Weimarer Republik, Nationalsozialismus und den 50er Jahren. Arnolshain 1990 (unveröffentlichtes Manuskript).

Volkswille vom 13. Oktober 1931.

Volkswille vom 13. Mai 1932.

Vollmer, 1955

Vollmer, Hans, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. Leipzig 1955.

Wegner, 1929

Wegner, Erich, Neue Wege der Malerei junger hannoverscher Künstler. In: Hannoverscher Anzeiger. Illustrierte Zeitung vom 27.01.1929.

Whitford, 1987

Whitford, Frank, Das Porträt im Expressionismus. München 1987.

Zerull, 1991

Zerull, Ludwig, Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit. In: Ausst.-kat., Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit. Hannover 1991, S. 7-19.

Zingel, 1994

Zingel, Bernd, "Notwendige Kontrolle..." Geschichte des Arbeitsamtes Hannover und seiner Vorläufer 1918 bis 1933. Neustadt 1994.

Dokumente

Dok. 1

Als ich im Herbst 1919 mit meiner Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Hannover begann, gab es dort Unruhen. In den Klassenräumen wurden politische Versammlungen von den linksradiakalen Schülern einberufen. Dem Direktor wurde so sehr zugesetzt, daß er es vorzog, die Stellung aufzugeben. Die Skulptur im Lichthof der Schule fand man eines Tages mit einer Badehose bekleidet. Auch die älteren Lehrer, die am Althergebrachten festhielten, hatten schwer zu leiden. Eine Ausnahme bildete unser geliebter und von allen verehrter Lehrer Fritz Burger-Mühlfeld, der die Graphikklasse leitete und mit der Zeit ging. Viele ehemalige Soldaten und Kriegsgefangene; unter ihnen Lithographen, Drucker, Theatermaler, die zum Teil schon die Lehre hinter sich hatten, trafen sich in der graphischen Klasse von Professor Burger-Mühlfeld.

Ernst Thoms kehrte aus englischer Gefangenschaft zurück, Erich Wegner kam aus Rostok - er wollte zum Kunster seiner Eltern nicht Zeichenlehrer werden -, Grethe Jürgens aus Berlin, wo sie Architektur studiert hatte; sie wollte jetzt Graphikerin werden. Ich selbst hatte mein Zeichenlehrerexamen in Düsseldorf gemacht und sehnte mich nun nach künstlerischer Ausbildung. Burger-Mühlfeld war ein äußerst anregender Künstler und Lehrer. Bei ihm konnte ich die Köpfe und Töpfe, die Schmetterlinge,

- 2 -

Bücherblätter und Zigarrenkisten, überhaupt die ganze Perspektive vergessen, die man mir in Düsseldorf auf dem Seminar beigebracht hatte.

Die Kriegsjahre hatten die Entwicklung eines jeden unterbrochen. So kam es, daß sich aus viele ältere Schüler zusammenfanden, die hofften, nun endlich ihren Schaffensdrang verwirklichen zu können.

Mit einigen von ihnen war ich besonders befreundet.

Nach dem Unterricht liefen wir - die Elektrische war zu teuer - in die Dörfer, meist singend - es war die Zeit des Wandervogels. Mittags aßen wir in der Volkshütte und ließen selten etwas übrig für den "Tellerlecker", das war ein Armer, der die Reste von den Tellern aß.

Abends traf man sich in einer winzigen Bude, dem Atelier eines Mitschülers, Walter Hartung. Eine steile leiterartige Treppe führte nach oben, vor dem Fenster war eine Hauswand, die manchmal von der Sonne angestrahlt wurde. Die Tochter des Hauswirts, die in einem Grammophongeschäft arbeitete, ließ uns Platten. Ernste Musik konnte sie uns nicht mitbringen. "Beethoven spielt nicht auf billige Platten", sagte sie.

Oder wir waren bei "Tante Agnes", einer Mitschülerin aus der Textilkasse. Sie besaß eine eigene Wohnung.

Als die Inflation weiter fortschritt, mußten die meisten von uns die Schule verlassen. Sie strichen Eisen-

- 3 -

- 3 -

gerüste und Fahrstühle an, arbeiteten als Bahnenarbeiter, als Kunstgewerbler, Reklamezeichner für einen Stundenlohn von 120.- Reichsmark, der gerade ausreichte für Brot und Margarine, wenn man noch ausgehen wollte, und das taten wir oft nach dem Abendakt. Häufig besuchten wir die Fruchtweinschänke draußen vor der Stadt, einmal gingen wir zu Damenringkämpfen. Beim Schützenfest - ich hatte hier eingekauft - fuhr ich mit Ernst Thoms Achterbahn. Es blieb nur noch Mühe übrig.

Eines Tages, als ich mich dabei ertappte, wie ich die Straße nach Geld absuchte, sagte ich mir, daß es so nicht weitergehen könne. Ich nahm eine Stelle als Zeichenlehrerin in Dortmund an. - Die Preise stiegen ins Unermeßliche. Ich bekam alle drei Tage Gehalt und stürzte dann gleich zum Schlachter, um das Geld sicher anzulegen und meiner Familie etwas zum Essen mitzubringen. In den Sommerferien unternahm ich mit Grethe Jürgens und ihrem Bruder Hans lange Fußwanderungen in den deutschen Mittelgebirgen. Als wir von den Rhönbergen hinunterstiegen, war die Mark auf eine Billion heraufgeklettert und da blieb sie stehen.

In Dortmund wohnte ich, in Hannover war ich beheimatet, das heißt, ich verbrachte die Schulferien hier, kam manchmal sogar zu Festtagen und an Wochenenden.

"In Hannover gibt es einen sprechenden Film", schrieb

- 4 -

- 4 -

mir Grethe Jürgens am 28. Februar 1924.

Durch meine Freundschaft mit Ernst Thoms habe ich viel gelernt. Er besaß das, was mir fehlte, die handwerkliche Grundschulung. Er hatte ein Atelier mit Petroleumbeleuchtung und einem Kanonenofen, wo schon Kaulbach gemalt hatte: zwei übereinanderliegende Räume in einem Altstadthaus gegenüber dem Neustädter Markt.

Es war die Zeit, als Hermann in jener Gegend sein Unwesen trieb. In der Kreuzschanze, einer Verbrecherkneipe, in Spielunken, wo Straßennädchen verkehrten, in kleinen Lokalen mit sentimentalen Kabarettvorführungen fanden wir das Milieu, welches uns den Stoff zu vielen Bildern und Zeichnungen lieferte. Man suchte den Kitsch, den es heute nicht mehr gibt, die schreienden Farben, die Vorhänge, hinter denen sich etwas verbarg oder sich etwas öffnete, den Kitsch, der zu der Atmosphäre der schönen Altstadt so unerhörte Gegensätze sauberte.

Dortmund war ganz anders: die Industriebevölkerung, die Arbeitslosigkeit, die häßlichen rußigen Häuser, ernüchternd, ohne vermittelnde Tradition. Hier wechselte ich oft meine Zimmer. Eine Zeitlang wohnte ich bei einer Bergarbeiterfamilie gleich neben der Grube. Meine Schwester Toni Overbeck war Tänzerin. Sie hatte einen schönen Gymnastikraum, wo sie Unterricht gab. Sie veranstaltete Aufführungen mit ihren Schülergruppen. Es

- 5 -

- 5 -

wurden Filme und Revuen besucht, die gegen Ende der Zwanziger Jahre ganz groß in Mode kamen. An den Jortlaut eines Schlagers kann ich mich noch erinnern: "Es liegt in der Luft mit der Sachlichkeit, es liegt in der Luft mit der Sachlichkeit, es geht nicht mehr raus aus der Luft".

Später - 1934 - siedelte ich dann wieder ganz nach Hannover über, in die Liststadt, wo im 5. Stock Ateliers gebaut worden waren. Damals erst lernte ich Hans Mertens, Gustav Schenk, Basak, der schon sehr krank war, und Rütger kennen. Als dann der 30. Januar 1933 kam, wohnte ich in einer Dachkammer in der Innenstadt, später in der Altstadt im Hinterhaus eines schmalen 5-stöckigen mittelalterlichen Hauses mit Ausblick auf den zweiten Hinterhof, wo die Ratten tanzen und die Leute ihren Abfall aus den angrenzenden Häusern in den Hof warfen. Das Zimmer hatten die ersten Boxer als Trainingsraum benutzt. In der Decke befanden sich noch die Haken für die Sandsäcke und vor dem alten Kamin war der Fußboden aus gestampftem Lehm. Dort wohnte ich, als in der Masch - wo es damals noch keinen See gab - ein riesiges Feuer angezündet wurde, in dem die nicht erwünschten Bücher verbrannt wurden. Ich zog erst aus, als mein Schwager, der Buchmacher Karl Eggert, mir mit der Gesundheitspolizei drohte. Zu sagen war dann sowieso nicht mehr viel. Es wurde nur noch geillustert.

Dok. 2

- 1 -

Diese Doppelausstellung 'Grethe Jürgens- Gerta Overbeck' zu konzipieren, erschien aus mehreren Gründen faszinierend: Zwischen den beiden Generationsgenossinnen - GJ wurde 1899 in Holzhausen bei Osnabrück, GO 1898 in Dortmund geboren - sie waren zudem etwa 15 Jahre lang eng miteinander befreundet und pflegten später einen eher lockeren Kontakt, bestehen zahlreiche biographische und künstlerische Parallelen und Gemeinsamkeiten.

Beide Malerinnen - GJ starb 82jährig im letzten Jahr in Hannover, GO 1977 79jährig in Lünen - haben ein umfangreiches Oeuvre hinterlassen, das auszustellen die Möglichkeiten des Bonner Kunstvereins bei weitem überfordert hätte. Wir haben uns daher auf die Präsentation der 20er Jahre beschränkt im Sinne des Zyklus', der im vergangenen Jahr mit der Jeanne-Mammen-Retrospektive begonnen wurde. §

Beide Frauen entstammten dem Bildungsbürgertum - GJ war eine Lehrers-, GO eine Kaufmannstochter. Sie gehörten der ersten Generation von Malerinnen an, die ein reguläres Studium aufnehmen konnten. Bis zum 1. Weltkrieg war es Frauen bekanntlich untersagt, sich an Kunstakademien zu immatrikulieren. Wir sehen in ihnen daher Repräsentantinnen des eigenwilligen, emanzipierten Frauentyps, den die 20er Jahre als absolutes Novum kreiert haben. Was die Ausbildungschancen betrifft, so waren sie ihren männlichen Kollegen also gleichberechtigt. Dennoch muß betont werden, daß die Mühen um den Lebensunterhalt - die Künstlerinnen haben zeitlebens ein materiell äußerst schwieriges Leben geführt und kaum Bilder verkauft - sowie die Sorge und Pflege von Familienmitgliedern ihre künstlerische Energie und Produktivität enorm gehemmt haben, so daß das von Virginia Woolf geforderte 'Ein Zimmer für sich allein' als Freiheitsraum ungehinderten künstlerischen Wirkens für diese beiden Frauen ebenfalls ein unerfüllter Wunsch geblieben ist.

Beide Malerinnen studierten von 1919-22 in der Graphik-Klasse Burger-Mühlfelds an der Kunstgewerbeschule Hannover. Danach, ^{1923/24} als sich verschärfende Inflation, einen Brotberuf auszuüben. GJ arbeitete als Reklamezeichnerin bei dem hannoverschen Draht- und Kabelwerk Hackethal, GO ging nach Dortmund zurück und verdiente sich ihren Lebensunterhalt als Zeichenlehrerin, als die sie ausgebildet worden war.

1931-38 lebten die Künstlerinnen dann nochmals in unmittelbarer Nähe in der Liststadt Hannover als freischaffende Künstlerinnen. Dies blieben sie im Übrigen bis an ihr Lebensende, da sie es ablehnten, ihre Kunst als dilettierende Sonntagsmalerinnen zu betreiben. 1938

- 2 -

zog GO in in das heimatliche Ruhrgebiet zurück und blieb dort bis zu ihrem Tode. GJ hat dagegen von insgesamt 82 63 Lebensjahre in Hannover verbracht, war dieser Stadt damit in ähnlicher Weise verbunden wie Jeanne Mammen und Hannah Höch es mit Berlin, Lea Grundig mit Dresden und Paula Becker-Modersohn mit Worpswede waren.

In die zweite gemeinsame Hannoveraner Zeit fiel auch die Entzweiung der beiden Frauen: GO ging eine kurze Ehe mit dem Hannoveraner Literaten Gustav Schenk ein, dem Lebensgefährten GJs, dem letztere zahlreiche Bücher illustriert hat. Schenk war der Herausgeber der Zeitschrift 'Der Wachsbogen', die 1931-32 in Hannover erschien. Beide Künstlerinnen gehörten dem Wachsbogen-Zirkel an und haben je zwei Aufsätze in diesem Organ publiziert, GJ zu kunsttheoretischen, GO zu ikonographischen Themen.

Nach dem Bruch der Freundschaft nahm die künstlerische Entwicklung der beiden Malerinnen einen unterschiedlichen Verlauf. Nach einer intensiven Tätigkeit als Buchillustratorin und -autorin schuf GJ ab 1950 ein ungemein filigranes abstraktes Spätwerk, GO hielt dagegen an ihrem realistischen Idiom fest und thematisierte überwiegend den Menschen und sein landschaftliches Umfeld im abgeschiedenen Cappenberg, in dem sie lebte.

Die Zugehörigkeit zu zwei Gruppen war also für beide Frauen von entscheidender, prägender Bedeutung. Zunächst war es zu Beginn der 20er Jahre der Kreis der Burger-Mühlfeld-Klasse, zu dem auch die Maler Ernst Thoms, Erich Wegner, Mertens und Busack gehörten und der als die Gruppe der hannoverschen Neusachlichen in die deutschen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts eingegangen ist. Dann in den frühen 30er Jahren der Wachsbogen-Zirkel, in dem sich bildende Künstler, Architekten, Musiker und Architekten zusammenfanden.

Die Städte Hannover und Dortmund der Inflationsjahre bilden also den Hintergrund und Motivfundus des Frühwerks beider Künstlerinnen. In kleinformatischen Gouachen und Zeichnungen auf billigem Zeichenblockpapier haben die Genreszenen, Kopf- und Architekturstudien des studentischen und kleinbürgerlichen Milieus festgehalten. Asoziale, Ausgestoßene und Entrechtete fügen sich zu einem buntscheckigen Panorama zusammen, das zwar in Hannover und Dortmund beobachtet worden ist, jedoch eine generelle Gültigkeit für die Zeit der Weimarer Republik hat.

Aus der Präferenz für die Schilderung jener, die, um mit Brecht zu

- 3 -

- 3 -

sprechen, im Schatten standen, läßt sich auch die politische Einstellung der beiden Frauen ablesen: Sie waren politisch auf der Linken beheimatet. GO war als junge Frau KPD-Mitglied und hat in einigen frühen Arbeiten die politischen Unruhen und Aufstände reflektiert. Die frühen Arbeiten beider Malerinnen sind in einer Stilsprache vorgetragen, die eine exakte Identifizierung nicht möglich machen. Die beiden Künstlerinnen schrieben eine zum Verwechseln ähnliche Handschrift. Dies können Sie nachvollziehen in den Räumen 1 und 4. Raum 1 haben wir unter das Motto 'Mutterkind, Familie, Kinderbildnisse' gestellt. In Raum 4 sehen Sie Szenen, die das Elend der 20er Jahre, aber auch die Welt der Vergnügungen und des Tingeltangel thematisieren. Absichtlich haben wir in allen Räumen Arbeiten der Künstlerinnen nebeneinander gehängt, um Ihnen diese enormen stilistischen Übereinstimmungen zu demonstrieren.

Die Ausbildung in der Graphik-Klasse der Burger-Mühlfelds und die beginnende Versachlichung der Kunst um 1925 führten dazu, daß die Malerinnen sich in der zweiten Hälfte der 20er Jahre eines streng linear, sorgsam durchstrukturierten Stilvokabulars bedienten. In Ölbildern und Aquarellen setzten sie sich mit den Figurenbild auseinander. Diese Arbeiten können Sie in Raum 2 sehen. Zu dieser Werkphase gehören Selbstbildnisse sowie Porträts von Freunden, vor allem des Burger-Mühlfeld- und des Wachsbogen-Kreises, und von Verwandten. Hier sei erwähnt, daß GJ die damalige Freundin GO mehrmals porträtiert hat, jedoch bisher kein GJ-Bildnis von der Hand GOs bekannt geworden ist. An dieser Stelle sei ferner darauf hingewiesen, daß sich ein gewisses Qualitätsgefälle zwischen den Arbeiten der beiden Frauen dadurch erklärt, daß zahlreiche Spitzenwerke von GO als verschöllen gelten müssen bzw. nicht transportfähig sind.

Zusammenfassend sei gesagt, daß GJs Kunst zutiefst anthropozentrisch ist, während dies bei GO nur eine Kategorie neben der formalen ist. GO hat in den ausgehenden 20er Jahren eine Werkgruppe von Industrie- und Baubildern geschaffen, aus denen der Mensch nahezu ausgeklammert ist. Dies können Sie in Raum 3 beobachten. In den großartigen Arbeiten 'Stoffhändler', 'Arbeitsamt' und 'Arbeitslose' stehen ausschließlich Menschen im Mittelpunkt des Interesses, während der Mensch sich auf den Stadt- und Industrielandschaften GOs mit einer marginalen Rolle zufrieden geben muß.

- 4 -

- 4 -

Im Spätwerk kehren sich dann die Verhältnisse um: Bei GJ lieferte der Mensch lediglich einen vage erkennbaren Bildvorwurf, während GO ihn ins Zentrum ihrer bildkünstlerischen Formulierungen stellte. Beiden Frauen ist weiterhin gemeinsam, daß die 1961 einsetzende Rehabilitierung des Realismus den eigentlichen Durchbruch ihrer Anerkennung brachte, den sie bei noch persönlich miterleben durften. Für die kunstinteressierte Öffentlichkeit und den Kunsthandel war GJ immer die bekanntere der beiden. Sie war seit 1929 Mitglied der Gedok Hannover und hatte die häufigeren Einzel- und Gruppenausstellungen, weil sie von Hannover aus einen engeren Kontakt zur aktuellen Kunstszene pflegen konnte, während sich GO im fernen Cappenberg stark isolierte. Bei allen relevanten Ausstellungen über die Neue Sachlichkeit und über Frauenkunst waren beide jedoch nahezu gleichwertig vertreten. Arbeiten beider Malerinnen waren z.B. zu sehen bei der wichtigen Ausstellung 'Die andere Hälfte der Avantgarde', die 1980 in Mailand und Stockholm zu sehen war und die für die Aufarbeitung künstlerischer Arbeit von Frauen von ganz grundlegender Bedeutung ist.

Für beide Frauen gilt gleichermassen, daß sie im Gegensatz zu den Kolleginnen der vorausgehenden Generation das Terrain häuslicher Idylle, seelenvoller Mutter-Kind-Darstellungen oder ansprechender Blumenstilleben (wie Mary Cassatt, Berthe Morisot, Paula Becker Modersohn niemals betreten haben, statt dessen aber die bittere, leidvolle Realität der 20er Jahre reflektiert haben. Mit ihren realistischen Bildnissen haben GJ und GO zweifellos einen bedeutenden Beitrag zum Figurenbild der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts geleistet. Die Industrie- und Arbeiterbilder entsprechen mit Sicherheit keiner 'häuslich bestimmten, ... allen abenteuerlichen Reizen verschlossenen Welt', wie der Kunstkritiker Wieland Schmied die Ikonographie GOs einmal etikettiert hat. Die Tatsache, daß die beiden Malerinnen sich mit diesen spröden, vermeintlich unweiblichen Sujets beschäftigt haben, dürfen wir als ihre herausragende, originäre Leistung feiern.

[Hildegard Reinhardt, Unveröffentlichtes Manuskript zur Eröffnungsrede der Bonner Ausstellung „Grethe Jürgens – Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre“ von 1982.]

Dok. 3

Inventar-Nr.: KA 45/1974	Name des Künstlers: Jürgens, Grethe
Maße: 73x52 cm	Titel des Kunstgegenstandes: Blumenmädchen, 1931 Im Hintergrund die Bahlsensche Gärtnerei an der Podbielskistraße
Preis: 12.000,-- DM	Kunstart: Öl auf Leinwand
Wert:	
Datum und Art der Erwerbung: Am 17.5.1974 aus der Ausstellung des Kunstvereins "Neue Sachlichkeit in Hannover" erworben.	Beschreibung des Kunstgegenstandes: Mädchen mit braunem Pelzmantel und roter Tuchkappe, trägt einen braunen Drahtkorb, aus dem nach links und nach rechts Blumen heraussehen. Im Hintergrund Glashäuser einer Gärtnerei. Bez.u.r.: Jürgens
Bemerkungen:	

[Brief vom Kulturamt Hannover aus dem Jahr 1995.]

Dok. 4

Galerie Nikolaus Fischer
Frankfurt am Main

26.06.1996

Sehr geehrte Frau Scholz,

Heute morgen rief Frau E. an. Um es kurz zu machen: sie will definitiv in keiner Hinsicht mehr mit der Angelegenheit Eggert - Jürgens befaßt sein.

Sie hat damit abgeschlossen und will nicht, daß noch weiter "darin rumgeführt" wird.

Das ist Pech für Sie. - Es gibt solche Witwen - und Frau E. ist eine solche Witwe.

Folgendes habe ich noch erfahren können: Mit den Bildern (3) ist es so, wie ich Ihnen geschrieben habe. Zwei sind verkauft (wovon sie nichts wußte, da vor ihrer Zeit), 1 befindet sich in meiner Galerie, Sie also kennen es. *(Ne Selbstportrait!)*

Lit. über K.E. gibt es definitiv nicht; wenn Sie an den "Wachsbogen" geraten, lesen Sie ihn durch. Vielleicht hat Gustav SCHENK etwas geschrieben über ihn. Ansonsten gibt es nur meinen kleinen Abriß auf dem Faltblatt zur Ausstellung in Pfm.

Es tut mir leid, daß ich Ihnen nicht weiter helfen konnte. Versuchen Sie es nicht bei ihr, Frau E. war auch mir gegenüber leicht gereizt.

Lassen Sie sich nicht entmutigen. Beenden Sie zügig ihre Arbeit. Viel Erfolg!

Freundlich,

Ihr



Braubachstraße 32 - 60311 Frankfurt am Main - Tel. 069-292447 - Fax 069-2977978
Öffnungszeiten Di - Fr 11.00-18.00 Uhr, Sa. 11.00-18.00 Uhr und nach Vereinbarung
Bankverbindung: Frankfurter Sparkasse BLZ 500 500 01 Kto.-Nr. 87874
Galerie Nikolaus Fischer GmbH HRB Nr. 36346 - Geschäftsführung Doro Fischer

[Brief von Herrn Fischer vom 26.06.1996 aus Frankfurt a.M.]

Dok. 5

, 177, 1952	J ü r g e n s , Grethe	
Maße: Höhe: 45 cm Breite: 55 cm	Titel des Kunstgegenstandes "Strickende Frau" 1928	
Preis: 200,-- DM t. Notiz auf Rs.	Kunstart: Ölbild auf Pappe	
Ort und Art der Erwerbung: Geschenk der Künstlerin an die Stadt Hannover für eine Beihilfe, Jan. 1953. Anmerkungen: Am 22.12.1952 erahmt bei der GStt. ahnenfabrik: 1 P. 6/56 Nr. 604 Bb/Go. hne Glas = 18,70 DM.	Beschreibung des Kunstgegenstandes: In Bildmitte hinter einem runden Tisch mit rotem gemusterten Tischtuch eine frontal sitzende alte Frau mit grünem Kleid und hochgenommenen weißen Haar, die an einer weißen Spitze strickt. Das Knäuel liegt recht in einem schwarzen Becher, links eine weiße Kaffee- tasse. Die Frau sitzt auf einem gebogenen, rot bezoge- nem Sofa mit einem Sofakissen rechts, vor geblühter Tapete. Bezeichnet rechts unten in Schwarz: Jürgens. (Erhaltung: Links neben dem Kopf der Frau gebogener Kratzer.) In braun abgesetztem Goldrahmen.	
Stich des Kunstwerkes: Datum, empfangende Stelle, Quittung: Sozialamt 24.1.1953	Stich des Kunstwerkes: Datum, empfangende Stelle, Quittung: Städt. Galerie 1.1.1972	Stich des Kunstwerkes: Datum, empfangende Stelle, Quittung:

[Brief vom Kulturamt Hannover aus dem Jahr 1995.]

Dok. 6

K.A. 44/1957	J ü r g e n s , Grethe	
Maße: o.R. H 65 cm o.R. Br. 50 cm	Titel des Kunstgegenstandes: "Arbeitsamt"	
Preis: 650,-- DM Wert:	Kunstart: Ölbild	
Datum und Art der Erwerbung: am 30.10.1957 aus der 45. Herbstaus- stellung, erworben des Kunstvereins Bemerkungen: Am 4.1.58 an Ferd. Meyer gerein. und in 5 cm Eichenbein-Leiste ge- rahmt = 34,-- DM	Beschreibung des Kunstgegenstandes: Vor dem Arbeitsamt (frühere Kaserne am Königsworther Platz) stehen groß im Vordergrund rechts zwei Männer in einfacher Kleidung, deren Kniepartien am unteren Bild- rand abschließen. Dahinter stehen Frauen und Männer wartend in einer Schlange, aus der eine Frau hervor- tritt, die einen weißen hochraderigen Kinderwagen schiebt. Links im Bild verläuft sehr schmal die Nien- burger Straße. Der linke Bildrand wird nach oben hin von den Bäumen der Herrenhäuser Allee begrenzt. Bez. rechts unten: Jürgens 1929	
Verbleib des Kunstwerkes: (Datum, empfangende Stelle, Quittung) Am 9.1.1958 an das Sozialamt, Zi. Nr. 413 gegeben.	Verbleib des Kunstwerkes: (Datum, empfangende Stelle, Quittung) Städt. Galerie 8.4.1971	Verbleib des Kunstwerkes: (Datum, empfangende Stelle, Quittung)

[Brief vom Kulturamt Hannover aus dem Jahr 1995.]

Dok. 7

KA 67/1962		Jürgens, Grethe	
Maße: Hö.o.R. 46,7 cm Br.o.R. 42,0 cm Hö.m.R. 52,5 cm Br.m.R. 47,8 cm		Titel des Kunstgegenstandes: Arbeitslose, 1929	
Preis: 1.500,-- DM Wert:		Kunstart: Aquarell	
Datum und Art der Erwerbung: Am 10.10.1962 aus der Ausstellung "Die 20er Jahre in Hannover" erworben.		Beschreibung des Kunstgegenstandes: Bis zu den Schultern sichtbar sieht man Männer dicht beieinander stehen. Sie haben ernste und verhärmte Ge- sichter, dunkle Kleidung und dunkle Kopfbedeckung. Im Hintergrund des Raumes, der mit seiner Fensterfront das Bild abschließt, sitzen einige Männer auf einer Bank mit dem Rücken zum Betrachter. Bez. unten rechts: Jürgens 1929	
Bemerkungen:			
Abteil. des Kunstwerkes: (Datum, empfangende Stelle, Quittung): Städtische Galerie 17.10.1962		Abteil. des Kunstwerkes: (Datum, empfangende Stelle, Quittung): Sprengel-Museum 26.6.84	

[Brief vom Kulturredamt Hannover aus dem Jahr 1995.]

Dok. 8

KA 79/1970	Jürgens, Grethe	
Mafe:	Titel des Kunstgegenstandes: "An der Roßmühle, 1929"	
Preis: 600,-- DM	Kunstart:	
Wert:	Aquarell	
Datum und Art der Erwerbung: Am 6.8.1970 von der Künstlerin erworben.	Beschreibung des Kunstgegenstandes: "In der Roßmühle", Aquarell v. Grethe Jürgens. Das Blatt zeigt ein 1. Parterregeschoß befindl. halboffene Fenster, an dem eine Dame mit einem roten, ärmellosen Kleid mit rd. Ausschnitt sitzt. Lks. neben ihr steht eine Kaffeetasse, der linke Arm stützt sich auf 2 Kissen. Das Gesicht wirkt stark geschminkt, das gewellte blonde Haar im Schnitt der Zeit. Unten lks. ist d. Blatt gez.: "Jürgens". Auf d. RS i. d. Handschr. d. Künstlerin: "Grethe Jürgens, Hannover, Podbielskistraße 264, 1929 - In der Roßmühle".	
Bemerkungen:	Alte Kulturamt-Nr. 79/1970	
Üblich des Kunstwerkes: (Datum, empfangende Stelle, Quittung):	Verbleib des Kunstwerkes: (Datum, empfangende Stelle, Quittung):	Verbleib des Kunstwerkes: (Datum, empfangende Stelle, Quittung):
Historisches Museum 1. 1970 Inventarint. Nr. 31897 d. Jürg		

[Brief vom Kulturamt Hannover aus dem Jahr 1995.]

Dok. 9

Inventar-Nr.: 170, 1952	Name des Künstlers: J ü r g e n s , Grethe	
Masse: Höhe: 45 cm Breite: 54 cm Rahmen: 64 : 72 cm	Titel des Kunstgegenstandes: "Oldenburgische Landschaft"	
Profil: --- Wert: ---	Kunstart: Aquarell	
Datum und Art der Erwerbung: Geschenk der Künstlerin an die Stadt für eine Beihilfe. Jan. 1953.	Beschreibung des Kunstgegenstandes: Blick von oben auf flaches Land mit grünen Wiesen und eingezäunten Gärten, deren Beete sich von vorn nach hinten bildeinwärts ziehen. Links eine rote, schwarz gedeckte Laube vor hohen, kahlen Bäumen. Rechts hinten Obstbäume. Im Hintergrund ein Dorf mit kleinen, einzeln stehenden rotgedeckten Häusern und einer Kirche mit spitzen Kirchturm, Baumreihen und vereinzelter Pappeln. Grünlich grauer Himmel. Bez. rechts unten in Braun: Jürgens 1931. (In weißem Passepartout und mit Gold abgesetztem Silberrahmen unter Glas.)	
Bemerkungen: Am 22.12.52 gerahmt bei der Gott. Linnenfabrik: 1 P. 9/65 Nr. 353 Silb. unter Glas u. Karton= 5,55 DM.		
Stichtag des Kunstwerkes Datum, empfangende Stelle, Quittung:	Stichtag des Kunstwerkes Datum, empfangende Stelle, Quittung:	Stichtag des Kunstwerkes Datum, empfangende Stelle, Quittung:
Sozialamt 24.1.1953	Städt. Galerie 8.8.1974	

[Brief vom Kulturamt Hannover aus dem Jahr 1995.]

Dok. 10

KA 24/1979	Jürgens, Grethe	
Maße: 61,8x 47,5 cm	Titel des Kunstgegenstandes: Häuser in Wilhelmshaven, 1931	
Preis: 5.000,-- DM	Kunstort: Gouache	
Wert:		
Datum und Art der Erwerbung: am 24.9.79 von der Künstlerin aus der Ausstellung im Kubus "Erich Wegner und Grethe Jürgens" erworben.	Beschreibung des Kunstgegenstandes: Zur Mitte des unteren Randes laufen zwei gepflasterte Straßen (als Diagonalen) spitz zu und füllen so die beiden unteren Ecken dreieckig aus. Auf der Straße links befindet sich ein Radfahrer, auf der rechts ein Automobil. Ein kleines Eckhaus, hell mit weiß-rotam Walmdach und 2 rauhenden Schornsteinen, bildet den Bildmittelpunkt und ist vor einer Miethäuserzeile (rechts) angeordnet, die mit einem grauen, dunkel aufragenden Hauswand einen starken Kontrast bildet. Links im Mittelgrund befinden sich 2 Bäume, dahinter die Hinterhofseite eines Miethauses. Der Himmel zeichnet sich grau-braun ab. sign. u.l. "G.Jürgens" (AK)	
Verbleib der Kunstwerke: (Datum, empfangende Stelle, Quittung)	Verbleib der Kunstwerke: (Datum, empfangende Stelle, Quittung)	Verbleib der Kunstwerke: (Datum, empfangende Stelle, Quittung)
Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel 25.9.79 <i>[Signature]</i>		

[Brief vom Kulturrat Hannover aus dem Jahr 1995.]

Dok. 11

GRETHE JÜRGENS
PODBIELSKASTRASSE 264
HANNOVER · TEL. 694692

Die Bücher sind nach dem 2. Weltkrieg entstanden. Es sind Versuche, durch lapidare Zeichen und Assoziationen den vom Nazidruck und von Bombenängsten befallenen Standpunkt zu klären.

Die gebuldrige und langwierige Malweise der Neuen Sachlichkeit war mir nach dem Kriege in den Hungerjahren nicht mehr möglich. Ich suchte nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, ehe ich mich an grössere Arbeiten heranwagte: Die späteren Konstruktionen und geometrischen Werke waren das Ergebnis.

[Unveröffentlichter Brief von Grethe Jürgens an Frau Hildegard Reinhardt, undatiert.]

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, daß ich die Dissertation unter Verwendung keiner anderen als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die hier vorliegende Dissertation wurde weder in ihrer jetzigen noch in einer ähnlichen Form einem Fachbereich oder einer entsprechenden Institution einer in- oder ausländischen Hochschule eingereicht.

Köln, den

"Am Rande des Blickfeldes. Grethe Jürgens - eine Künstlerin der zwanziger
Jahre in Hannover."

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Germanistik und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Heike Scholz
aus Leichlingen

(Bildband)

Köln 1999

Inhalt:

I. Abbildungsverzeichnis

Seite 2

Abb.: 1

Grethe Jürgens, "Industriegelände", 1922, Kreide und Aquarell, 25,3 x 20,2cm, bez. u.r.: Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 2

Grethe Jürgens "Fabrikeingang", 1923, Aquarell, Gouache, Buntstift auf Papier, 20,6 x 17,9cm, bez. und dat. u.r.: Jürgens 23, Fishman, Milwaukee, U.S.A.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909-1936. Die Sammlung Marvin und Janet Fishman. München, 1991, S. 77]

Abb.: 3

Grethe Jürgens, "Stellwerk", 1926, Aquarell, 26,5 x 17,5cm, bez.u.r.: Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Realismus der zwanziger Jahre. Bilder Zeichnungen, Druckgraphiken. München, 1980, Kat.nr.: 58.]

Abb.: 4

Grethe Jürgens, "Bahnvorsteher", 1927, Federzeichnung, 28 x 12cm, bez. und dat. u.r.: JÜRGENS 27/ 3.27., Hannover, Stadtparkasse Hannover.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit. Hannover, 1991, S. 41.]

Abb.: 5

Grethe Jürgens, "Kiepenmann", 1922, Mischtechnik, 15,5 x 10,3cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 6

Grethe Jürgens, "Straßenarbeiter", 1922, Kohle, 15,5 x 10,2cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 7

Grethe Jürgens, "Wermutbruder", 1922, Mischtechnik, 16 x 10cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 8

Grethe Jürgens, "Mann mit Mütze und Brot", 1922, Mischtechnik, 16 x 10cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 9

Grethe Jürgens, "Männliche Figur mit Brille", 1922, Mischtechnik, 15,5 x 10,2cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 10

Grethe Jürgens, "Arbeiter mit Essenstopf", 1922, Mischtechnik (Aquarell), 16 x 10cm, Hannover, Stadtparkasse Hannover.
[Abb. stammt aus dem Besitz der Stadtparkasse Hannover.]

Abb.: 11

Grethe Jürgens, "Erntewagen", 1922, Mischtechnik, 10 x 16cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 12

Grethe Jürgens, "Zigeunerin", 1922, Aquarell, 54 x 44cm, sig. und dat. u.r.: JÜRGENS 22, Hannover, Stadtparkasse Hannover.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit. Hannover, 1991, S. 40.]

Abb.: 13

Grethe Jürgens, "Zigeunerin mit Kind", 1923, Aquarell, 30,5 x 27cm, bez. u.l.: G. Jürgens, Hannover, Niedersächsische Sparkassenstiftung Hannover.

[Abb. stammt aus dem Besitz der Niedersächsischen Sparkassenstiftung, Hannover.]

Abb.: 14

Grethe Jürgens, "Zigeunerin", 1925, Aquarell und Tuschfeder, 28 x 22cm, bez. und dat. u.r.: JÜRGENS ca. 25, Hannover, Stadtparkasse Hannover.

[Abb. stammt aus dem Besitz der Stadtparkasse Hannover.]

Abb.: 15

Grethe Jürgens, "Männlicher Kopf mit Pfeife (vermutlich Erich Wegner)", 1922, Mischtechnik, 15,8 x 10cm, unbez., Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 16

Grethe Jürgens, "Farbiger Frauenkopf (Grethe Jürgens)", 1922, Mischtechnik, 15,4 x 10,4cm, unbez., Hamburg, Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 17

Grethe Jürgens, "O.T.", 1925, Bleistiftzeichnung, 59 x 47cm, bez. u.r.: JÜRGENS, Hannover, Sprengel Museum,.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 18

Grethe Jürgens, "Bildnis Erich Wegner", 1929, Öl auf Leinwand, 42 x 37,5cm, bez. u.r.: Jürgens, Hannover, Sprengel Museum.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre. Bonn, 1982, o.S.]

Abb.: 19

Grethe Jürgens, "Gerta Overbeck", 1922, Mischtechnik, 15,4 x 10,4cm, unbez., Rückseite:
Nachlaß sig.: Grethe Jürgens, Hannover, Johannes Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 20

Grethe Jürgens, "Bildnis Gerta Overbeck", 1925, Aquarell, 30 x 24cm, bez. u.r.: G. Jürgens,
Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 21

Grethe Jürgens, "Selbstbildnis", undat., Radierung, 10,2 x 9,8cm, unbez., Bonn, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 22

Grethe Jürgens, "Ehepaar mit Hund", 1922, Bleistift, 15,5 x 10,4cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 23

Grethe Jürgens, "Mann mit Hund", 1922, Kreide und Tusche, 15,5 x 10,3cm, bez. u.l.:
JÜRGENS, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 24

Grethe Jürgens, "Paar in der Kneipe (Zwei Paare)", 1922, Kohlezeichnung, 16 x 10cm,
Nachlaßstempel verso, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 25

Grethe Jürgens, "Bei Heinrich II", 1922, Tinte und Pastell auf Papier,
39,7 x 27,5cm, Privatbesitz.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Nuova Oggettività Germania e Italia 1920-1939. Mailand,

1995, S. 69.]

Abb.: 26

Grethe Jürgens, "Der Mittagstisch", 1923, Mischtechnik, 31,5 x 24,5cm, bez. und dat. u.l.: G.J. 1923, Privatbesitz.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 27

Grethe Jürgens, "Figur unter Lampenschirm", 1922, Kohle, 15,9 x 10cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs, 1995.]

Abb.: 28

Grethe Jürgens, "Kartoffelschälende Bäuerin", 1922, Aquarell und Kreide, 23,7 x 21cm, dat. u.r.: 16.VII.22, Privatbesitz.

[Abb. in: Auktionskatalog Hauswedell und Nolte. Hamburg, ca. 1994, o.S.]

Abb.: 29

Grethe Jürgens, "Essende Frau", 1922, Kohle, 16 x 10cm, unbez., Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 30

Grethe Jürgens, "Familie am Tisch", Mischtechnik, 16 x 10cm, unbez., Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 31

Grethe Jürgens, "Frau mit Kinderwagen", 1922, Kohle, 16 x 10cm, unbez., Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs, 1995.]

Abb.: 32

Grethe Jürgens, "Mutter mit Kind", 1922, Mischtechnik, 15,5 x 10,3cm, bez. u.r.: Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs, 1995.]

Abb.: 33

Grethe Jürgens, "Mutter mit Kind auf dem Schoß", 1922, Kohle, 16 x 10cm, unbez., Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs, 1995.]

Abb.: 34

Grethe Jürgens, "Zuschauer im Vorstadtzirkus", 1931, Aquarell, 68 x 48,5cm, bez. und dat.u.l.: JÜRGENS 1931, Fishman, Milwaukee, U.S.A.

[Abb in: Ausstellungskatalog Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909-1936. Die Sammlung Marvin und Janet Fishman. München, 1991, S. 78.]

Abb.: 35

Grethe Jürgens, "Krankes Mädchen, 1926, Öl auf Leinwand, 70 x 50cm, bez. und dat. u.l.: Jürgens 1926, Hannover, Sprengel Museum.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 36

Grethe Jürgens, „Blumenmädchen“, 1931, Öl auf Leinwand, 72,5 x 51,8cm, bez. u.r.: Jürgens, Hannover, Sprengel Museum.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 37

Grethe Jürgens, „Porträt“, 1930, Aquarell, 70 x 50cm, bez. und dat. u.l.: JÜRGENS 1930, Privatbesitz.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit. Hannover 1991, S. 44.]

Abb.: 38

Grethe Jürgens, „O.T.“, 1930, Kohlezeichnung, 63 x 48cm, bez. und dat. u.r.: JÜRGENS 1930, Hannover, Sprengel Museum.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 39

Grethe Jürgens, „Blumenmädchen“, 1930, Aquarell, Maße unbekannt, bez. und dat. o.l.: JÜRGENS 1930, Oldenburg, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 40

Grethe Jürgens, "Bildnis Karl Eggert", 1927, Öl auf Leinwand, 84 x 45cm, Hannover, Niedersächsische Sparkassenstiftung.
[Abb. stammt aus dem Besitz der Galerie Nicolaus Fischer, Frankfurt a.M.]

Abb.: 41

Photograph unbekannt, Photographie von Karl Eggert, Grethe Jürgens und zwei unbekannten Frauen, nach 1927, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Heide Jürgens-Hitz, Köln.]

Abb.: 42

Grethe Jürgens, "Bildnis Gerta Overbeck", 1929, Öl auf Leinwand, 42,5 x 35,5cm, bez. o.r.: Jürgens, Hannover, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus Privatbesitz, Hannover.]

Abb.: 43

Grethe Jürgens, "Bildnis Gustav Schenk", 1931, Öl auf Leinwand, 39 x 36cm, bez. u.r.: Jürgens, Hannover, Niedersächsische Sparkassenstiftung Hannover.
[Abb.: Niedersächsische Sparkassenstiftung Hannover.]

Abb.: 44

Grethe Jürgens, "Italienische Bettlerin" oder "Alte Italienerin", 1933, Aquarell, 65 x 50cm, (62,5 x 47cm) Angabe differieren, bez. und dat. u.r.: JÜRGENS 1933, Manfred Stamm, Paderborn.
[Abb. stammt aus dem Auktionshaus W. Löwe, Hannover.]

Abb.: 45

Grethe Jürgens, "Kinderbildnis H.J.", 1928, Öl auf Leinwand, 63 x 36cm, bez. u.l.: JÜRGENS, Köln, Privatbesitz.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre. Bonn, 1982, o.S.]

Abb.: 46

Grethe Jürgens, „Kinderbild“, 1930, Öl auf Leinwand, 49 X 40 cm, sig. Und dat.: Jürgens 1930, Privatbesitz.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 47

Grethe Jürgens, „Strickende Frau“, 1928, Öl auf Pappe, 45 x 55 cm, bez. u.r.: Jürgens, Hannover, Sprengel Museum.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 48

Grethe Jürgens, „Frau und Mann“, 1927, Öl auf Leinwand, 40 x 35 cm, bez. und dat. u.r.: JÜRGENS 27, Privatbesitz.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Neue Sachlichkeit in Hannover. Kunstverein Hannover, 1974, o.S.]

Abb.: 49

Grethe Jürgens, „Frisierpuppen“, 1927, Öl auf Leinwand, 96,5 x 59,5 cm, bez. und dat. u.l.: JÜRGENS 1927, Privatbesitz München.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Giese, München.]

Abb.: 50

Grethe Jürgens, „Liebespaar“, 1930, Öl auf Leinwand, 65 x 50 cm, bez. u.l.: JÜRGENS, Hannover, Sprengel Museum.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum Hannover.]

Abb.: 51

Grethe Jürgens, „Selbstbildnis“, 1928, Öl auf Holz, 53 X 73 cm, bez. u.r.: Jürgens, Privatbesitz München.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Giese, München.]

Abb.: 52

Grethe Jürgens, „Selbstbildnis“, 1927, Aquarell, 25 x 19,5 cm, bez. und dat auf der Rückseite, Privatbesitz, München.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Giese, München.]

Abb.: 53

Grethe Jürgens, „Selbstbildnis“, um 1927, Öl auf Karton, 29,7 x 24,9 cm, sig. U.r.: Jürgens, Privatbesitz.

[Abb. stammt aus dem Besitz der Galerie Nicolaus Fischer, Frankfurt a.M.]

Abb.: 54

Grethe Jürgens, „Selbstbildnis“, undat., Öl auf Pappe, 33,5 x 23,5 cm, unbez., Privatbesitz Bonn.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 55

Photograph unbekannt, Photographie der ersten Fassung des Selbstbildnisses von 1928.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Heide Jürgens-Hitz, Köln.]

Abb.: 56

Photograph unbekannt, Grethe Jürgens mit weißer Bluse und schwarzem langen Rock, nach 1930, Privatbesitz.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Heide Jürgens-Hitz, Köln.]

Abb.: 57

Photograph unbekannt, Grethe Jürgens mit Gustav Schenk und einem unbekannten Herrn, nach 1930.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Heide Jürgens-Hitz, Köln.]

Abb.: 58

Grethe Jürgens, „Verzweiflung“, 1929, Aquarell, Maße unbekannt, Privatbesitz.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Wem gehört die Welt. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Berlin, 1977, S. XVII.]

Abb.: 59

Grethe Jürgens, „Selbstbildnis mit Hat“, 1932, Öl auf Leinwand, 36 x 28 cm, bez. u.l.: Jürgens, Privatbesitz, Köln.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre. Bonn, 1982, o.S.]

Abb.: 60

Grethe Jürgens, „Arbeitsamt“, 1929, ÖL auf Leinwand, 66 x 50 cm, bez. und dat. u.r.: Jürgens 1929, Hannover, Sprengel Museum.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb: 61

Grethe Jürgens, „Arbeitslose“, 1929, Aquarell, 48,5 x 44 cm, bez. und dat. u.r.: Jürgens 1929, Hannover, Sprengel Museum.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 62

Grethe Jürgens, „Stoffhändler“, 1932, Öl auf Leinwand, 52,5 x 40,5 cm, bez. u.r.: Jürgens, Hannover, Sprengel Museum.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 63

Grethe Jürgens, „Arbeitsloser“, 1936, Aquarell auf Papier, 62 x 44 cm, Hannover, Sprengel Museum.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum Hannover.]

Abb.: 64

Grethe Jürgens, "An der Roßmühle", 1929, Aquarell, 49 x 39cm, bez. u.l.: Jürgens, Hannover, Historisches Museum am Hohen Ufer.

[Foto: Historisches Museum am Hohen Ufer, Hannover.]

Abb.: 65

Grethe Jürgens, "Zigeuner", ca. 1930, Aquarell, Maße unbekannt, bez. u.r.: JÜRGENS, Besitz unbekannt.

[Foto: Hildegard Wegner, Hannover.]

Abb.: 66

Grethe Jürgens, "Zigeuner II", 1930, Aquarell, ca. 35 x 48cm, bez. und dat. u.r.: Jürgens 30, Privatbesitz.

[Foto: Hildegard Wegner, Hannover.]

Abb.: 67

Grethe Jürgens, "Teediele", 1929, Gouache, 40 x 29,8cm, Privatbesitz.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Realismus der zwanziger Jahre. Bilder Zeichnungen, Druckgraphiken. München, 1980, Kat.nr.: 59.]

Abb.: 68

Grethe Jürgens, "Hafencafé", 1931, Aquarell, 69 x 50cm, bez. und dat. u.r.: Jürgens 1931, Privatbesitz.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre. Bonn, 1982, o.S.]

Abb.: 69

Grethe Jürgens, "Vorstadtzirkus", 1931, Aquarell, 50 x 65cm, bez. und dat. u.l.: JÜRGENS 1931, Köln, Privatbesitz.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 70

Grethe Jürgens, "Landschaft mit Brücke", 1929, Aquarell und Gouache, 38,5 x 47cm, Privatbesitz.

[Abb. stammt aus der Galerie Nicolaus Fischer, Frankfurt a.M.]

Abb.: 71

Grethe Jürgens, "Talsperre", 1930/ 35, Aquarell, 43 x 45,4cm, unbez., Rückseitig mit Kugelschreiber: Nachlaß Grethe Jürgens; Hannover, Sprengel Museum.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 72

Grethe Jürgens, "Oldenburgische Landschaft", 1931, Aquarell auf Papier, Platte/Darstellung: 44,8 x 53,8cm, Blatt: 45 x 54cm, bez. und dat. u.l.: Jürgens 1931, Hannover, Sprengel Museum.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 73

Grethe Jürgens, "Ausblick aus dem Atelierfenster", 1930, Aquarell, ca. 41 x 55,5cm, sig. und dat. u.r.: JÜRGENS 1930, Privatbesitz.

[Abb. stammt aus dem Besitz der Galerie Nicolaus Fischer, Frankfurt a.M.]

Abb.: 74

Grethe Jürgens, „Straße nach Dangastermoor“, 1932, Öl auf Leinwand, 63 x 80cm, bez. u.l.: JÜRGENS, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 75

Grethe Jürgens, „Winterbild“, 1929, Aquarell, 43 x 53cm, bez. und dat. u.r.: JÜRGENS 1929, Privatbesitz.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Neue Sachlichkeit und Realismus: Kunst zwischen den Kriegen. Wien, 1977, S. 64.]

Abb.: 76

Grethe Jürgens, „Efeubaum“, 1928, Aquarell, 35 x 25cm, bez. und dat. u.r.: Jürgens 1928, Hannover, Stadtparkasse Hannover.
[Abb. Stadtparkasse Hannover.]

Abb.: 77

Grethe Jürgens „Straße in Detmold“, 1930, Aquarell auf Papier, 22 x 34cm, bez. u.r.: Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. Auktionshaus W. Löwe, Hannover.]

Abb.: 78

Grethe Jürgens, "Häuserwand", 1925, Aquarell, 17,3 x 12,5cm, bez. und dat. u.r.: G. Jürgens 25, Hannover, Bahlsen Museum.
[Abb. Bahlsen Museum, Hannover.]

Abb.: 79

Grethe Jürgens, "Gehöft bei Berlebeck", 1933, Aquarell, 36,5 x 49,5cm, bez. u.r.: Jürgens, Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 80

Grethe Jürgens, "Landschaftsdarstellung", 1930er Jahre, Aquarell, Maße unbekannt, bez. u.r.: Jürgens, Oldenburg, Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 81

Grethe Jürgens, "Landschaftsdarstellung", 1930er Jahre, Aquarell, Maße unbekannt, bez. u.l.: JÜRGENS, Oldenburg, Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 82

Photograph unbekannt, "Titelblatt <<Der Wachsbogen>>", Photographie, undatiert.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 83

Grethe Jürgens, "Grüner Garten", 1928, Öl auf Pappe, 60,5 x 50cm, bez.u.l.: Jürgens, Hannover, Stadtparkasse.

[Abb. stammt aus dem Besitz der Stadtparkasse Hannover.]

Abb.: 84

Grethe Jürgens, "Bauplatz", 1928, Tempera, 45 x 36cm, Privatbesitz.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 85

Grethe Jürgens, "Bildnis Etta Koch", ca. 1935/36, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, bez. u.r.: Jürgens, Oldenburg, Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 86

Grethe Jürgens, "Selbstbildnis", 1938-40, Öl auf Leinwand, 34 x 29cm, Privatbesitz.
[Abb. in: Ausstellungskatalog, Nuova Oggettività Germania e Italia 1920-1939. Mailand, 1995, S. 32.]

Abb.: 87

Grethe Jürgens, "Porträt", 1939, Aquarell, Maße unbekannt, bez. und dat. u.r.: Jürgens 1939, Oldenburg, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 88

Grethe Jürgens, "Hannover-Messe", 1959, Tempera, 67 x 48cm, Hannover, Sprengel Museum.
[Abb. in: Harald Seiler, Grethe Jürgens, Göttingen, 1976, S. 53.]

Abb.: 89

Grethe Jürgens, "Die melancholische Geometrie", 1968, Aquarell, 48 x 34cm, Hannover, Sprengel Museum.
[Abb. in: Harald Seiler, Grethe Jürgens, Göttingen, 1976, S. 54.]

Abb.: 90

Grethe Jürgens, "Stadt am Abend", 1975, Farbstift, 40 x 30cm, Hannover, Sprengel Museum.
[Abb. in: Harald Seiler, Grethe Jürgens, Göttingen, 1976, S. 64.]

Abb.: 91

Photograph unbekannt, Grethe Jürgens am Schreibtisch sitzend, ca. 1929.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit. Hannover, 1991, S. 20.]

Abb.: 92

Grethe Jürgens, „Gruppe mit Kinderwagen“, 1922, Mischtechnik, 16 X 10 cm, Privatbesitz
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 93

Grethe Jürgens, „Häuser in Wilhelmshaven“, 1931, Gouache, 61,8 x 47,5cm, bez. u.l. in
Tusche: G. Jürgens, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

"Am Rande des Blickfeldes. Grethe Jürgens - eine Künstlerin der
zwanziger Jahre in Hannover."

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Germanistik und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Heike Scholz
aus Leichlingen

(Bildband)

Köln 1999

Inhalt:

I. Abbildungsverzeichnis

Seite 2

Abb.: 1



Grethe Jürgens, "Industriegelände", 1922, Kreide und Aquarell, 25,3 x 20,2cm,
bez. u.r.: Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

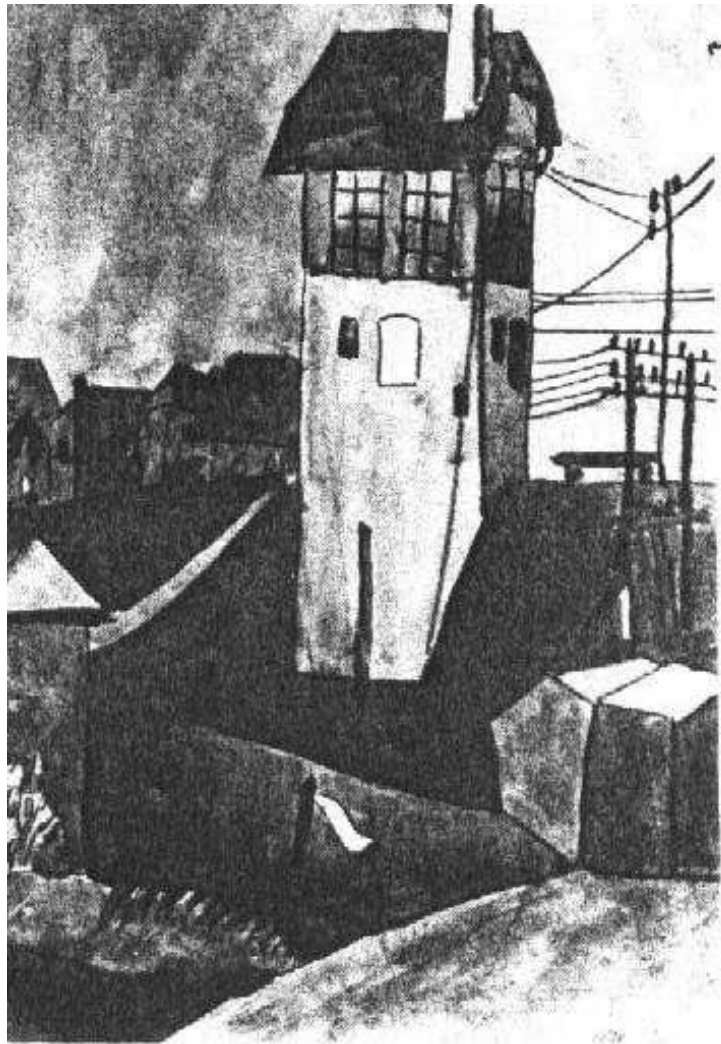
Abb.: 2



Grethe Jürgens "Fabrikeingang", 1923, Aquarell, Gouache, Buntstift auf Papier, 20,6 x 17,9cm, bez. und dat. u.r.: Jürgens 23, Fishman, Milwaukee, U.S.A.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909-1936. Die Sammlung Marvin und Janet Fishman. München, 1991, S. 77]

Abb.: 3



Grethe Jürgens, "Stellwerk", 1926, Aquarell, 26,5 x 17,5cm, bez.u.r.: Jürgens, Privatbesitz.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Realismus der zwanziger Jahre. Bilder Zeichnungen, Druckgraphiken. München, 1980, Kat.nr.: 58.]

Abb.: 4



Grethe Jürgens, "Bahnhofsvorsteher", 1927, Federzeichnung, 28 x 12cm, bez. und dat. u.r.: JÜRGENS 27/ 3.27., Hannover, Stadtparkasse Hannover.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit. Hannover, 1991, S. 41.]

Abb.: 5



Grethe Jürgens, "Kiepenmann", 1922, Mischtechnik, 15,5 x 10,3cm, unbez.,
Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 6



Grethe Jürgens, "Straßenarbeiter", 1922, Kohle, 15,5 x 10,2cm, unbez.,
Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 7



Grethe Jürgens, "Wermutbruder", 1922, Mischtechnik, 16 x 10cm, unbez.,
Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 8



Grethe Jürgens, "Mann mit Mütze und Brot", 1922, Mischtechnik, 16 x 10cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 9



Grethe Jürgens, "Männliche Figur mit Brille", 1922, Mischtechnik, 15,5 x 10,2cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 10



Grethe Jürgens, "Arbeiter mit Essenstopf", 1922, Mischtechnik (Aquarell),
16 x 10cm, Hannover, Stadtparkasse Hannover.
[Abb. stammt aus dem Besitz der Stadtparkasse Hannover.]

Abb.: 11



Grethe Jürgens, "Erntewagen", 1922, Mischtechnik, 10 x 16cm, unbez.,
Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 12



Grethe Jürgens, "Zigeunerin", 1922, Aquarell, 54 x 44cm, sig. und dat. u.r.:
JÜRGENS 22, Hannover, Stadtparkasse Hannover.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit.
Hannover, 1991, S. 40.]

Abb.: 13



Grethe Jürgens, "Zigeunerin mit Kind", 1923, Aquarell, 30,5 x 27cm, bez. u.l.:
G. Jürgens, Hannover, Niedersächsische Sparkassenstiftung Hannover.
[Abb. stammt aus dem Besitz der Niedersächsischen Sparkassenstiftung,
Hannover.]

Abb.: 14



Grethe Jürgens, "Zigeunerin", 1925, Aquarell und Tuschfeder, 28 x 22cm, bez. und dat. u.r.: JÜRGENS ca. 25, Hannover, Stadtparkasse Hannover. [Abb. stammt aus dem Besitz der Stadtparkasse Hannover.]

Abb.: 15



Grethe Jürgens, "Männlicher Kopf mit Pfeife (vermutlich Erich Wegner)",
1922, Mischtechnik, 15,8 x 10cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 16



Grethe Jürgens, "Farbiger Frauenkopf (Grethe Jürgens)", 1922, Mischtechnik, 15,4 x 10,4cm, unbez., Hamburg, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 17



Grethe Jürgens, "O.T.", 1925, Bleistiftzeichnung, 59 x 47cm, bez. u.r.:
JÜRGENS, Hannover, Sprengel Museum,.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 18



Grethe Jürgens, "Bildnis Erich Wegner", 1929, Öl auf Leinwand, 42 x 37,5cm,
bez. u.r.: Jürgens, Hannover, Sprengel Museum.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Bilder der
zwanziger Jahre. Bonn, 1982, o.S.]

Abb.: 19



Grethe Jürgens, "Gerta Overbeck", 1922, Mischtechnik, 15,4 x 10,4cm, unbez.,
Rückseite: Nachlaß sig.: Grethe Jürgens, Hannover, Johannes Jürgens,
Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 20



Grethe Jürgens, "Bildnis Gerta Overbeck", 1925, Aquarell, 30 x 24cm, bez.
u.r.: G. Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 21



Grethe Jürgens, "Selbstbildnis", undat., Radierung, 10,2 x 9,8cm, unbez.,
Bonn, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 22



Grethe Jürgens, "Ehepaar mit Hund", 1922, Bleistift, 15,5 x 10,4cm, unbez.,
Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 23



Grethe Jürgens, "Mann mit Hund", 1922, Kreide und Tusche, 15,5 x 10,3cm,
bez. u.l.: JÜRGENS, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 24



Grethe Jürgens, "Paar in der Kneipe (Zwei Paare)", 1922, Kohlezeichnung, 16 x 10cm, Nachlaßstempel verso, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 25



Grethe Jürgens, "Bei Heinrich II", 1922, Tinte und Pastell auf Papier, 39,7 x 27,5cm, Privatbesitz.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Nuova Oggettività Germania e Italia 1920-1939. Mailand, 1995, S. 69.]

Abb.: 26



Grethe Jürgens, "Der Mittagstisch", 1923, Mischtechnik, 31,5 x 24,5cm, bez.
und dat. u.l.: G.J. 1923, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 27



Grethe Jürgens, "Figur unter Lampenschirm", 1922, Kohle, 15,9 x 10cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs, 1995.]

Abb.: 28



Grethe Jürgens, "Kartoffelschälende Bäuerin", 1922, Aquarell und Kreide, 23,7 x 21cm, dat. u.r.: 16.VII.22, Privatbesitz.

[Abb. in: Auktionskatalog Hauswedell und Nolte. Hamburg, ca. 1994, o.S.]

Abb.: 29



Grethe Jürgens, "Essende Frau", 1922, Kohle, 16 x 10cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 30



Grethe Jürgens, "Familie am Tisch", Mischtechnik, 16 x 10cm, unbez.,
Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 31



Grethe Jürgens, "Frau mit Kinderwagen", 1922, Kohle, 16 x 10cm, unbez.,
Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs, 1995.]

Abb.: 32



Grethe Jürgens, "Mutter mit Kind", 1922, Mischtechnik, 15,5 x 10,3cm, bez.
u.r.: Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs, 1995.]

Abb.: 33



Grethe Jürgens, "Mutter mit Kind auf dem Schoß", 1922, Kohle, 16 x 10cm,
unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs, 1995.]

Abb.: 34



Grethe Jürgens, "Zuschauer im Vorstadtzirkus", 1931, Aquarell, 68 x 48,5cm,
bez. und dat.u.l.: JÜRGENS 1931, Fishman, Milwaukee, U.S.A.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst
in Deutschland 1909-1936. Die Sammlung Marvin und Janet Fishman.
München, 1991, S. 78.]

Abb.: 35



Grethe Jürgens, "Krankes Mädchen, 1926, Öl auf Leinwand, 70 x 50cm, bez.
und dat. u.l.: Jürgens 1926, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 36



Grethe Jürgens, „Blumenmädchen“, 1931, Öl auf Leinwand, 72,5 x 51,8cm,
bez. u.r.: Jürgens, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 37



Grethe Jürgens, „Porträt“, 1930, Aquarell, 70 x 50cm, bez. und dat. u.l.:
JÜRGENS 1930, Privatbesitz.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit.
Hannover 1991, S. 44.]

Abb.: 38



Grethe Jürgens, „O.T.“, 1930, Kohlezeichnung, 63 x 48cm, bez. und dat. u.r.:
JÜRGENS 1930, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 39



Grethe Jürgens, „Blumenmädchen“, 1930, Aquarell, Maße unbekannt, bez. und dat. o.l.: JÜRGENS 1930, Oldenburg, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 40



Grethe Jürgens, "Bildnis Karl Eggert", 1927, Öl auf Leinwand, 84 x 45cm, Hannover, Niedersächsische Sparkassenstiftung.
[Abb. stammt aus dem Besitz der Galerie Nicolaus Fischer, Frankfurt a.M.]

Abb.: 41



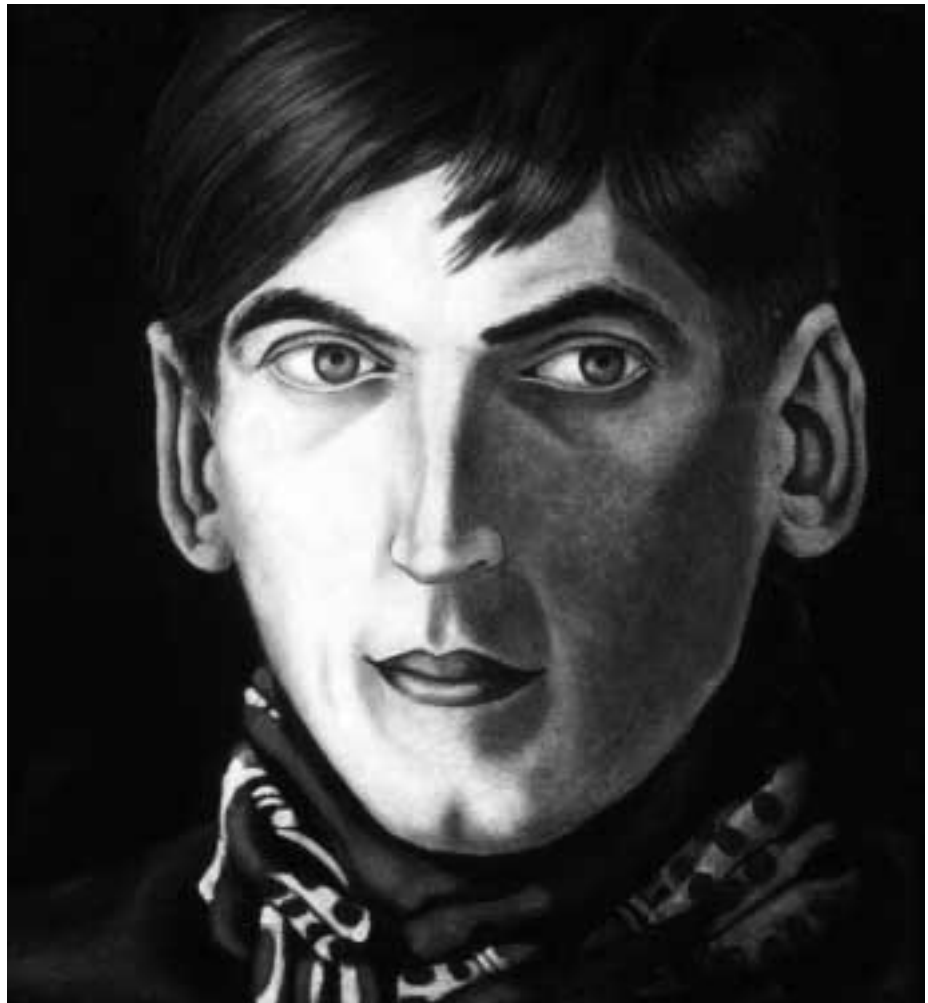
Photograph unbekannt, Photographie von Karl Eggert, Grethe Jürgens und zwei unbekannten Frauen, nach 1927, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Heide Jürgens-Hitz, Köln.]

Abb.: 42



Grethe Jürgens, "Bildnis Gerta Overbeck", 1929, Öl auf Leinwand, 42,5 x 35,5cm, bez. o.r.: Jürgens, Hannover, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus Privatbesitz, Hannover.]

Abb.: 43



Grethe Jürgens, "Bildnis Gustav Schenk", 1931, Öl auf Leinwand, 39 x 36cm,
bez. u.r.: Jürgens, Hannover, Niedersächsische Sparkassenstiftung Hannover.
[Abb.: Niedersächsische Sparkassenstiftung Hannover.]

Abb.: 44



Grethe Jürgens, "Italienische Bettlerin" oder "Alte Italienerin", 1933, Aquarell, 65 x 50cm, (62,5 x 47cm) Angabe differieren, bez. und dat. u.r.: JÜRGENS 1933, Manfred Stamm, Paderborn.

[Abb. stammt aus dem Auktionshaus W. Löwe, Hannover.]

Abb.: 45



Grethe Jürgens, "Kinderbildnis H.J.", 1928, Öl auf Leinwand, 63 x 36cm, bez.
u.l.: JÜRGENS, Köln, Privatbesitz.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Bilder der
zwanziger Jahre. Bonn, 1982, o.S.]

Abb.: 46



Grethe Jürgens, „Kinderbild“, 1930, Öl auf Leinwand, 49 x 40 cm, sig. und dat.: Jürgens 1930, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 47



Grethe Jürgens, „Strickende Frau“, 1928, Öl auf Pappe, 45 x 55 cm, bez. u.r.:
Jürgens, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 48



Grethe Jürgens, „Frau und Mann“, 1927, Öl auf Leinwand, 40 x 35 cm, bez. und dat. u.r.: JÜRGENS 27, Privatbesitz.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Neue Sachlichkeit in Hannover. Kunstverein Hannover, 1974, o.S.]

Abb.: 49



Grethe Jürgens, „Frisierpuppen“, 1927, Öl auf Leinwand, 96,5 x 59,5 cm, bez.
und dat. u.l.: JÜRGENS 1927, Privatbesitz München.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Giese, München.]

Abb.: 50



Grethe Jürgens, „Liebespaar“, 1930, Öl auf Leinwand, 65 x 50 cm, bez. u.l.:
JÜRGENS, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum Hannover.]

Abb.: 51



Grethe Jürgens, „Selbstbildnis“, 1928, Öl auf Holz, 53 x 73 cm, bez. u.r.:
Jürgens, Privatbesitz München.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Giese, München.]

Abb.: 52



Grethe Jürgens, „Selbstbildnis“, 1927, Aquarell, 25 x 19,5 cm, bez. und dat.
auf der Rückseite, Privatbesitz, München.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Giese, München.]

Abb.: 53



Grethe Jürgens, „Selbstbildnis“, um 1927, Öl auf Karton, 29,7 x 24,9 cm, sig.
u.r.: Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz der Galerie Nicolaus Fischer, Frankfurt a.M.]

Abb.: 54



Grethe Jürgens, „Selbstbildnis“, undat., Öl auf Pappe, 33,5 x 23,5 cm, unbez.,
Privatbesitz Bonn.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 55



Photograph unbekannt, Photographie der ersten Fassung des Selbstbildnisses von 1928.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Heide Jürgens-Hitz, Köln.]

Abb.: 56



Photograph unbekannt, Grethe Jürgens mit weißer Bluse und schwarzem langen Rock, nach 1930, Privatbesitz.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Heide Jürgens-Hitz, Köln.]

Abb.: 57



Photograph unbekannt, Grethe Jürgens mit Gustav Schenk und einem unbekannten Herrn, nach 1930.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Heide Jürgens-Hitz, Köln.]

Abb.: 58



Grethe Jürgens, „Verzweiflung“, 1929, Aquarell, Maße unbekannt, Privatbesitz.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Wem gehört die Welt. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Berlin, 1977, S. XVII.]

Abb.: 59



Grethe Jürgens, „Selbstbildnis mit Hut“, 1932, Öl auf Leinwand, 36 x 28 cm,
bez. u.l.: Jürgens, Privatbesitz, Köln.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Bilder der
zwanziger Jahre. Bonn, 1982, o.S.]

Abb.: 60



Grethe Jürgens, „Arbeitsamt“, 1929, Öl auf Leinwand, 66 x 50 cm, bez. und dat. u.r.: Jürgens 1929, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb: 61



Grethe Jürgens, „Arbeitslose“, 1929, Aquarell, 48,5 x 44 cm, bez. und dat. u.r.:
Jürgens 1929, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 62



Grethe Jürgens, „Stoffhändler“, 1932, Öl auf Leinwand, 52,5 x 40,5 cm, bez.
u.r.: Jürgens, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 63



Grethe Jürgens, „Arbeitsloser“, 1936, Aquarell auf Papier, 62 x 44 cm,
Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum Hannover.]

Abb.: 64



Grethe Jürgens, "An der Roßmühle", 1929, Aquarell, 49 x 39cm, bez. u.l.:
Jürgens, Hannover, Historisches Museum am Hohen Ufer.
[Foto: Historisches Museum am Hohen Ufer, Hannover.]

Abb.: 65



Grethe Jürgens, "Zigeuner", ca. 1930, Aquarell, Maße unbekannt, bez. u.r.:
JÜRGENS, Besitz unbekannt.
[Foto: Hildegard Wegner, Hannover.]

Abb.: 66



Grethe Jürgens, "Zigeuner II", 1930, Aquarell, ca. 35 x 48cm, bez. und dat.
u.r.: Jürgens 30, Privatbesitz.
[Foto: Hildegard Wegner, Hannover.]

Abb.: 67



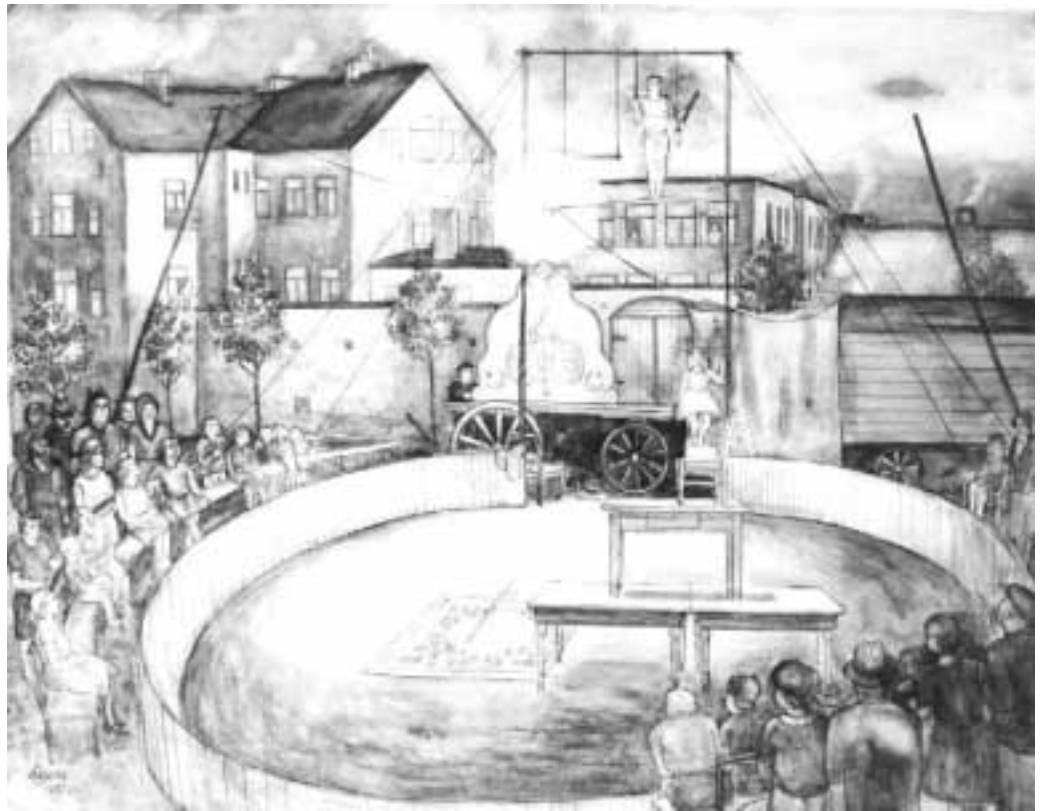
Grethe Jürgens, "Teediele", 1929, Gouache, 40 x 29,8cm, Privatbesitz.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Realismus der zwanziger Jahre. Bilder
Zeichnungen, Druckgraphiken. München, 1980, Kat.nr.: 59.]

Abb.: 68



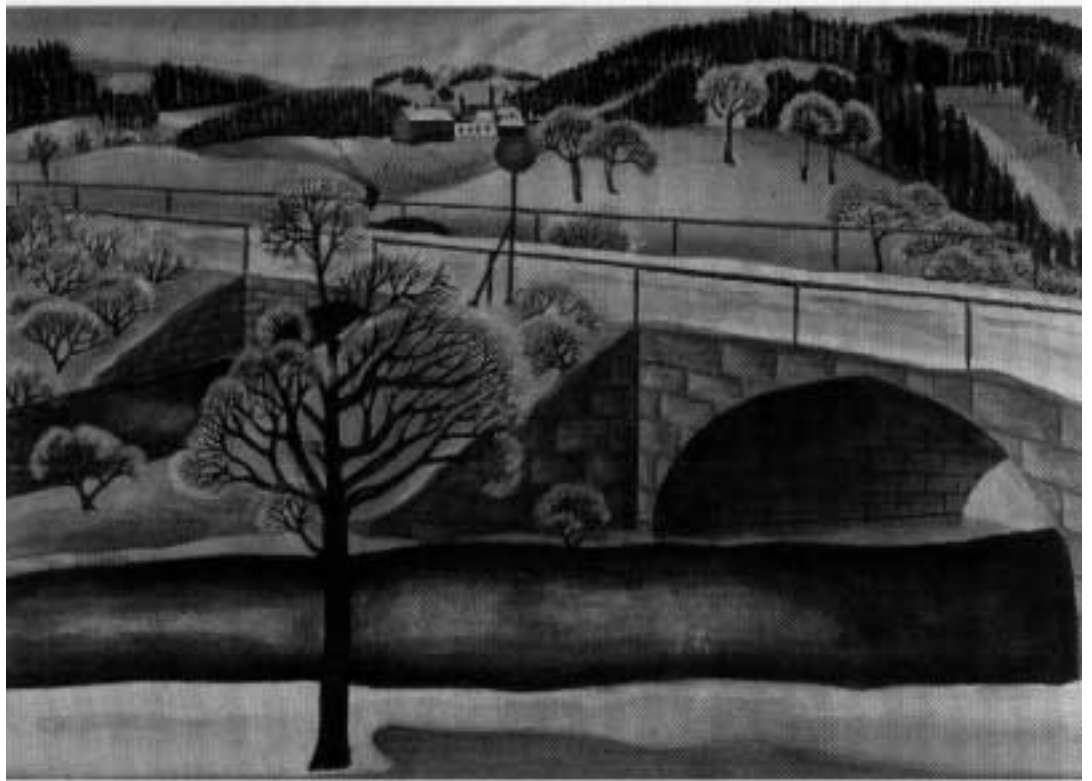
Grethe Jürgens, "Hafencafé", 1931, Aquarell, 69 x 50cm, bez. und dat. u.r.: Jürgens 1931, Privatbesitz.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre. Bonn, 1982, o.S.]

Abb.: 69



Grethe Jürgens, "Vorstadtzirkus", 1931, Aquarell, 50 x 65cm, bez. und dat. u.l.:
JÜRGENS 1931, Köln, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 70



Grethe Jürgens, "Landschaft mit Brücke", 1929, Aquarell und Gouache, 38,5 x 47cm, Privatbesitz.

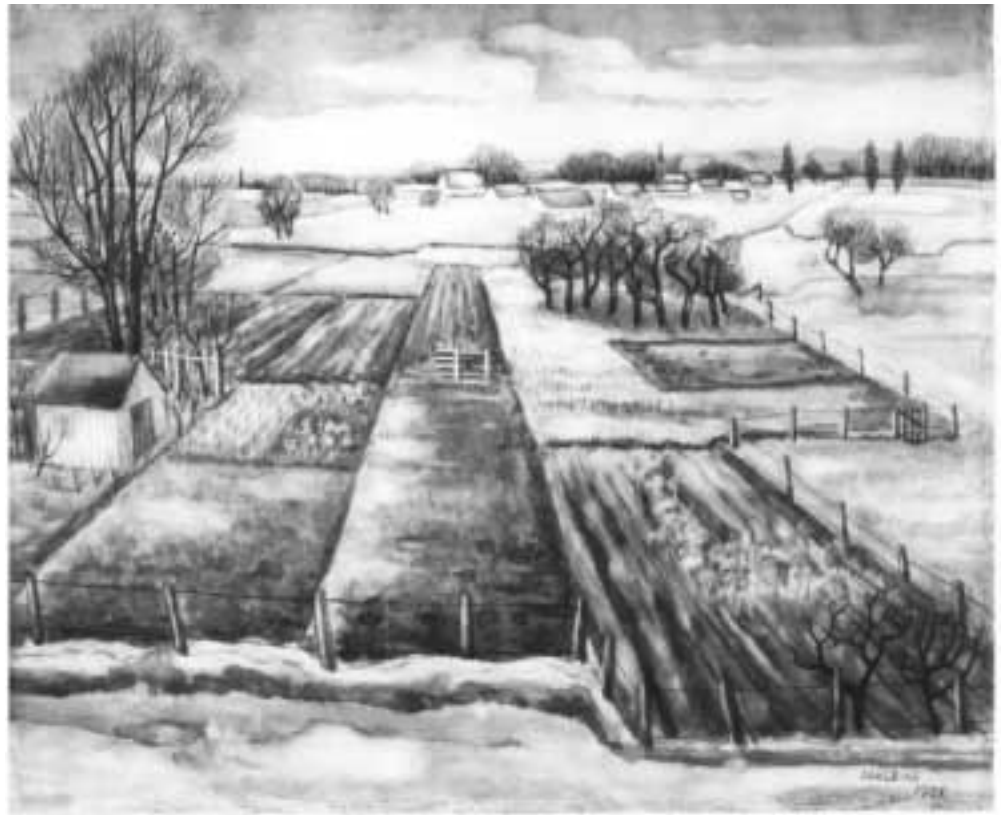
[Abb. stammt aus der Galerie Nicolaus Fischer, Frankfurt a.M.]

Abb.: 71



Grethe Jürgens, "Talsperre", 1930/ 35, Aquarell, 43 x 45,4cm, unbez.,
Rückseitig mit Kugelschreiber: Nachlaß Grethe Jürgens; Hannover, Sprengel
Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 72



Grethe Jürgens, "Oldenburgische Landschaft", 1931, Aquarell auf Papier, Platte/Darstellung: 44,8 x 53,8cm, Blatt: 45 x 54cm, bez. und dat. u.l.: Jürgens 1931, Hannover, Sprengel Museum.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 73



Grethe Jürgens, "Ausblick aus dem Atelierfenster", 1930, Aquarell,
ca. 41 x 55,5cm, sig. und dat. u.r.: JÜRGENS 1930, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz der Galerie Nicolaus Fischer, Frankfurt a.M.]

Abb.: 74



Grethe Jürgens, „Straße nach Dangastermoor“, 1932, Öl auf Leinwand,
63 x 80cm, bez. u.l.: JÜRGENS, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 75



Grethe Jürgens, „Winterbild“, 1929, Aquarell, 43 x 53cm, bez. und dat. u.r.:
JÜRGENS 1929, Privatbesitz.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Neue Sachlichkeit und Realismus: Kunst
zwischen den Kriegen. Wien, 1977, S. 64.]

Abb.: 76



Grethe Jürgens, „Efeubaum“, 1928, Aquarell, 35 x 25cm, bez. und dat. u.r.:
Jürgens 1928, Hannover, Stadtparkasse Hannover.
[Abb. Stadtparkasse Hannover.]

Abb.: 77



Grethe Jürgens, „Straße in Detmold“, 1930, Aquarell auf Papier, 22 x 34cm,
bez. u.r.: Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. Auktionshaus W. Löwe, Hannover.]

Abb.: 78



Grethe Jürgens, "Häuserwand", 1925, Aquarell, 17,3 x 12,5cm, bez. und dat.
u.r.: G. Jürgens 25, Hannover, Bahlsen Museum.
[Abb. Bahlsen Museum, Hannover.]

Abb.: 79



Grethe Jürgens, "Gehöft bei Berlebeck", 1933, Aquarell, 36,5 x 49,5cm, bez.
u.r.: Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 80



Grethe Jürgens, "Landschaftsdarstellung", 1930er Jahre, Aquarell, Maße unbekannt, bez. u.r.: Jürgens, Oldenburg, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 81



Grethe Jürgens, "Landschaftsdarstellung", 1930er Jahre, Aquarell, Maße unbekannt, bez. u.l.: JÜRGENS, Oldenburg, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

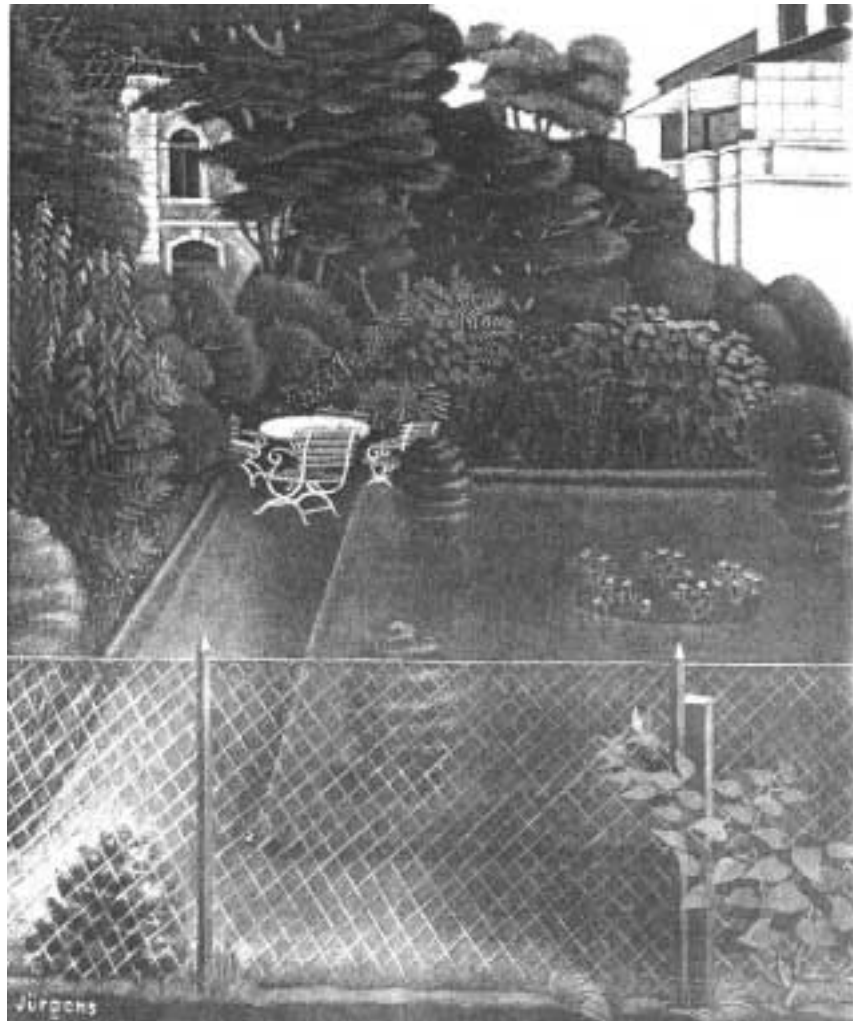
Abb.: 82



Photograph unbekannt, "Titelblatt <<Der Wachsbogen>>", Photographie, undatiert.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 83



Grethe Jürgens, "Grüner Garten", 1928, Öl auf Pappe, 60,5 x 50cm, bez.u.l.:
Jürgens, Hannover, Stadtparkasse.
[Abb. stammt aus dem Besitz der Stadtparkasse Hannover.]

Abb.: 84



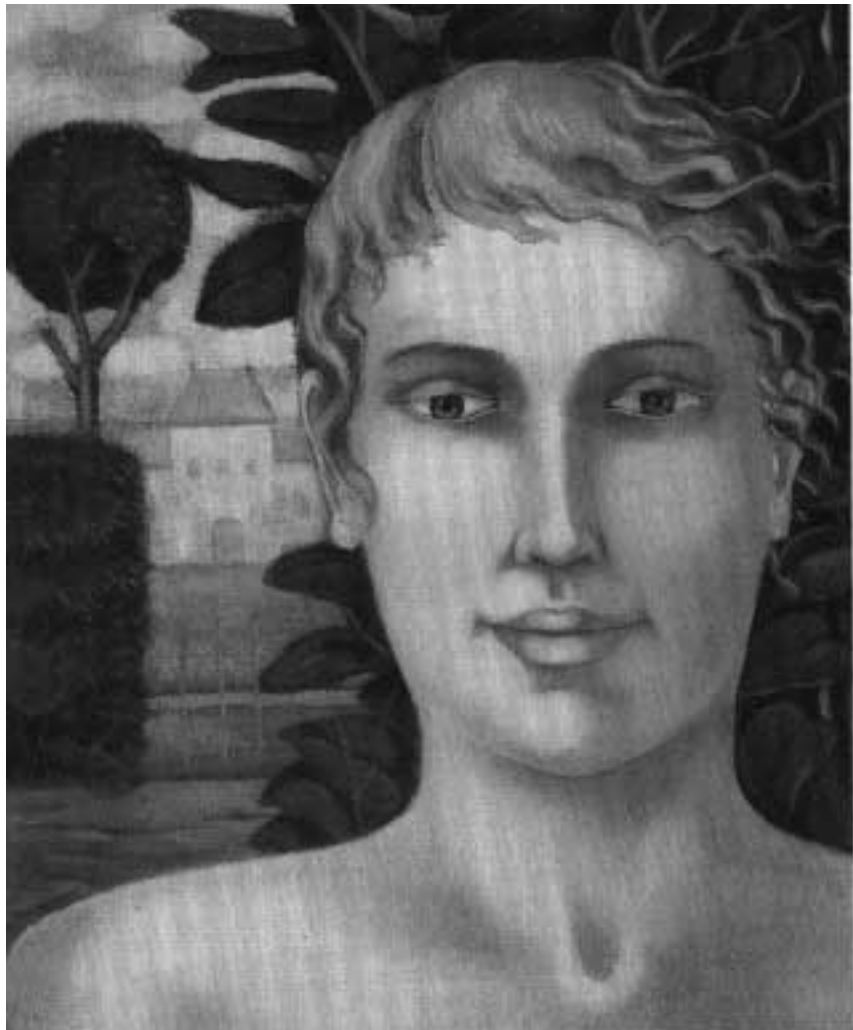
Grethe Jürgens, "Bauplatz", 1928, Tempera, 45 x 36cm, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 85



Grethe Jürgens, "Bildnis Etta Koch", ca. 1935/36, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, bez. u.r.: Jürgens, Oldenburg, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 86



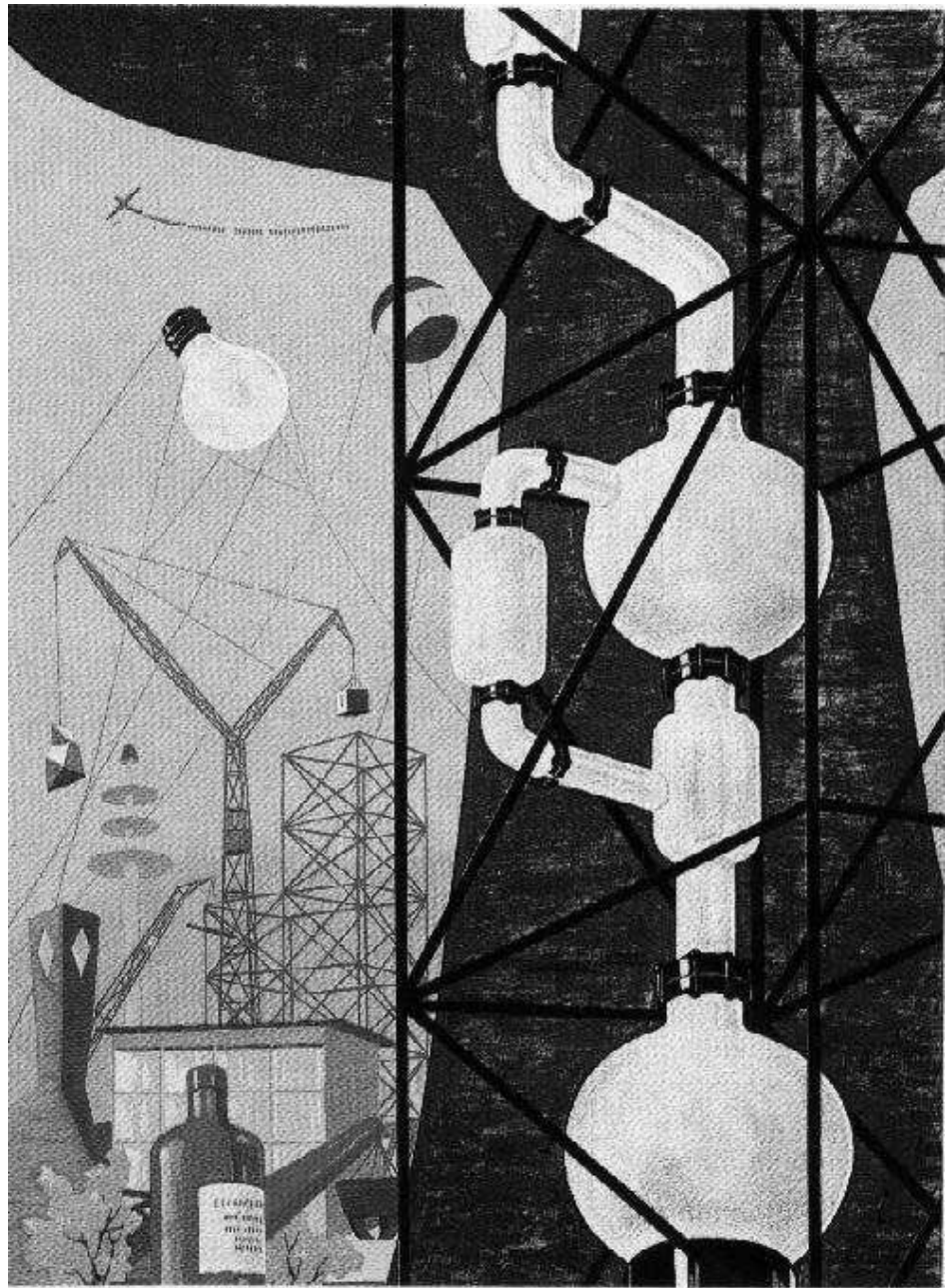
Grethe Jürgens, "Selbstbildnis", 1938-40, Öl auf Leinwand, 34 x 29cm, Privatbesitz.
[Abb. in: Ausstellungskatalog, Nuova Oggettività Germania e Italia 1920-1939. Mailand, 1995, S. 32.]

Abb.: 87



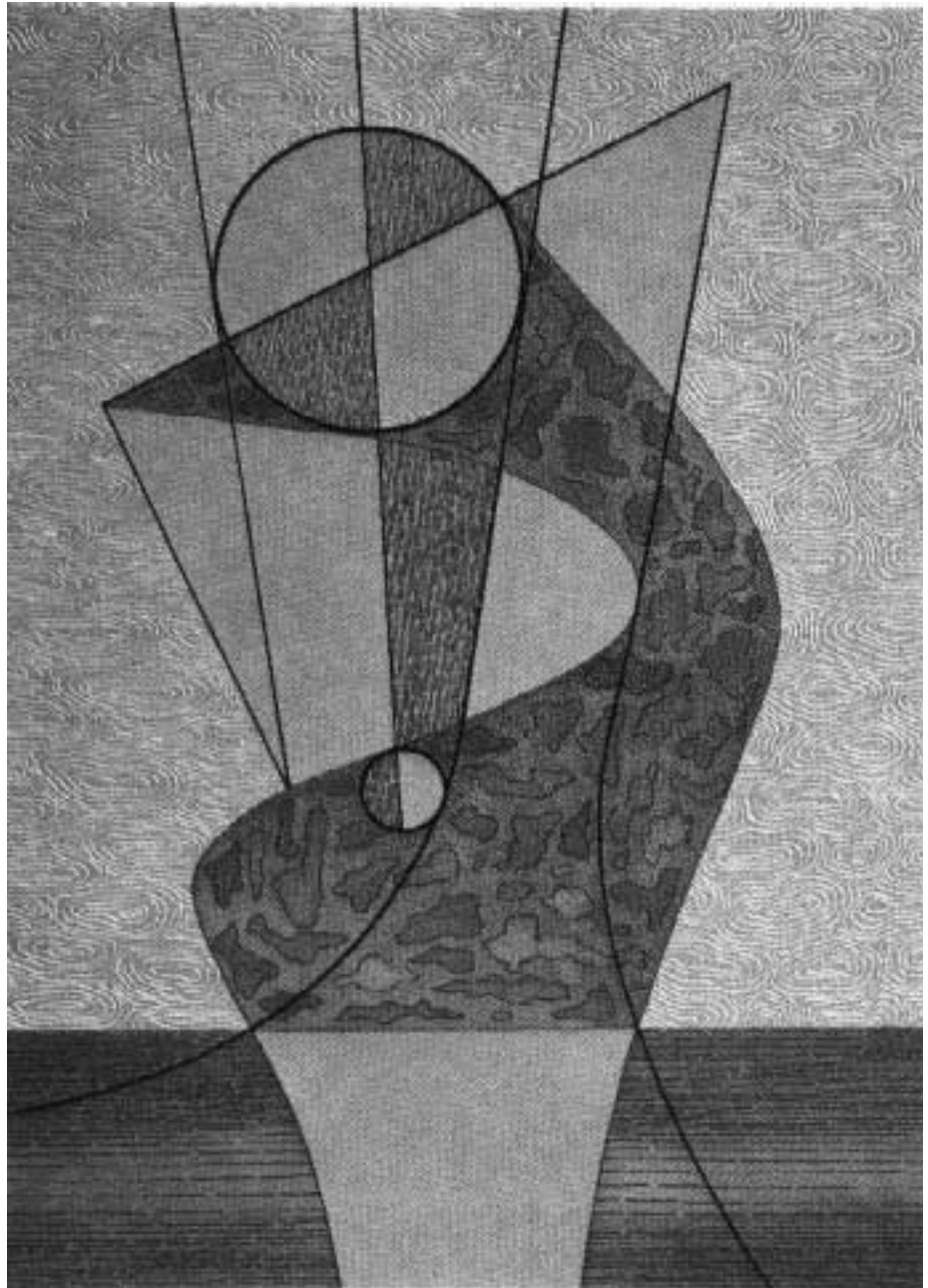
Grethe Jürgens, "Porträt", 1939, Aquarell, Maße unbekannt, bez. und dat. u.r.:
Jürgens 1939, Oldenburg, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 88



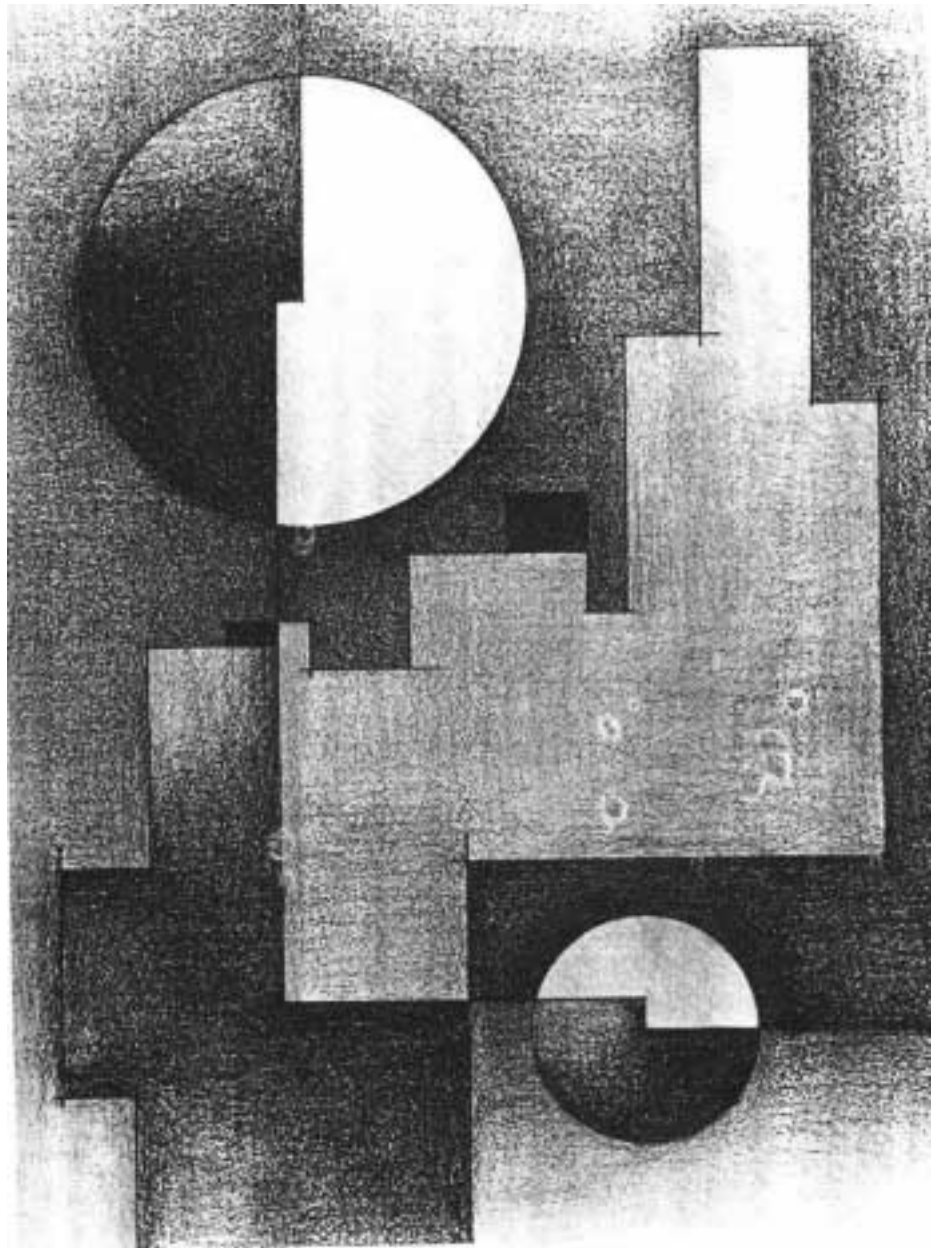
Grethe Jürgens, "Hannover-Messe", 1959, Tempera, 67 x 48cm, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum Hannover.]

Abb.: 89



Grethe Jürgens, "Die melancholische Geometrie", 1968, Aquarell, 48 x 34cm,
Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum Hannover.]

Abb.: 90



Grethe Jürgens, "Stadt am Abend", 1975, Farbstift, 40 x 30cm, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum Hannover.]

Abb.: 91



Photograph unbekannt, Grethe Jürgens am Schreibtisch sitzend, ca. 1929.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit.
Hannover, 1991, S. 20.]

Abb.: 92



Grethe Jürgens, „Gruppe mit Kinderwagen“, 1922, Mischtechnik, 16 X 10 cm,
Privatbesitz
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 93



Grethe Jürgens, „Häuser in Wilhelmshaven“, 1931, Gouache, 61,8 x 47,5cm,
bez. u.l. in Tusche: G. Jürgens, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

"Am Rande des Blickfeldes. Grethe Jürgens - eine Künstlerin der
zwanziger Jahre in Hannover."

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Germanistik und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Heike Scholz
aus Leichlingen

(Bildband)

Köln 1999

Inhalt:

I. Abbildungsverzeichnis

Seite 2

Abb.: 1



Grethe Jürgens, "Industriegelände", 1922, Kreide und Aquarell, 25,3 x 20,2cm,
bez. u.r.: Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

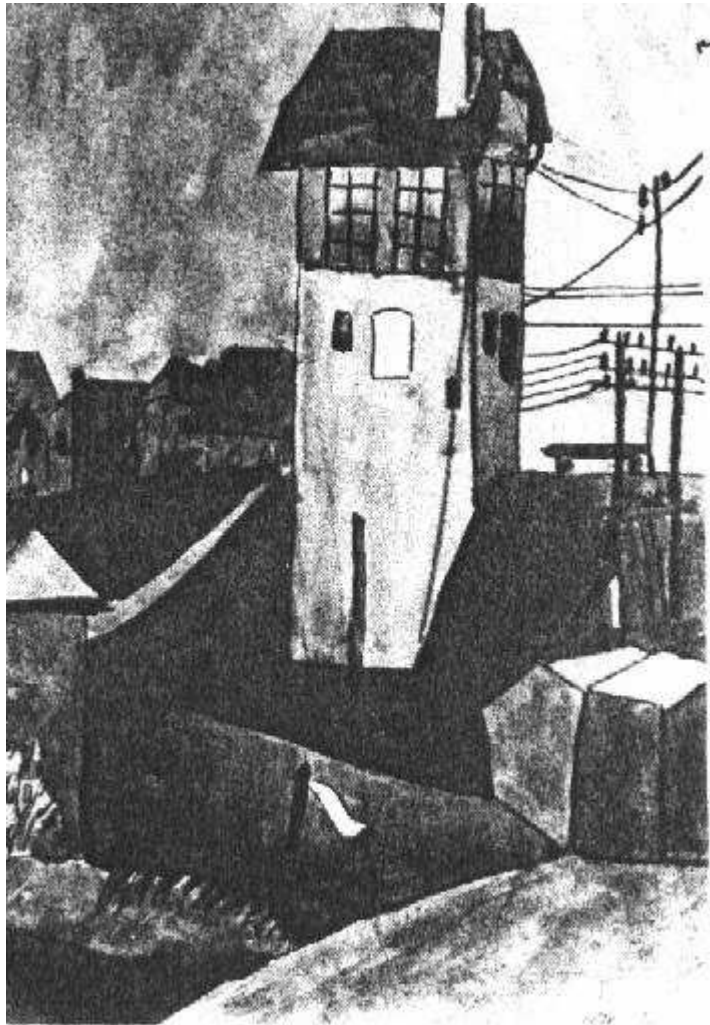
Abb.: 2



Grethe Jürgens "Fabrikeingang", 1923, Aquarell, Gouache, Buntstift auf Papier, 20,6 x 17,9cm, bez. und dat. u.r.: Jürgens 23, Fishman, Milwaukee, U.S.A.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909-1936. Die Sammlung Marvin und Janet Fishman. München, 1991, S. 77]

Abb.: 3



Grethe Jürgens, "Stellwerk", 1926, Aquarell, 26,5 x 17,5cm, bez.u.r.: Jürgens, Privatbesitz.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Realismus der zwanziger Jahre. Bilder Zeichnungen, Druckgraphiken. München, 1980, Kat.nr.: 58.]

Abb.: 4



Grethe Jürgens, "Bahnvorsteher", 1927, Federzeichnung, 28 x 12cm, bez. und dat. u.r.: JÜRGENS 27/ 3.27., Hannover, Stadtparkasse Hannover.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit. Hannover, 1991, S. 41.]

Abb.: 5



Grethe Jürgens, "Kiepenmann", 1922, Mischtechnik, 15,5 x 10,3cm, unbez.,
Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 6



Grethe Jürgens, "Straßenarbeiter", 1922, Kohle, 15,5 x 10,2cm, unbez.,
Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 7



Grethe Jürgens, "Wermutbruder", 1922, Mischtechnik, 16 x 10cm, unbez.,
Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 8



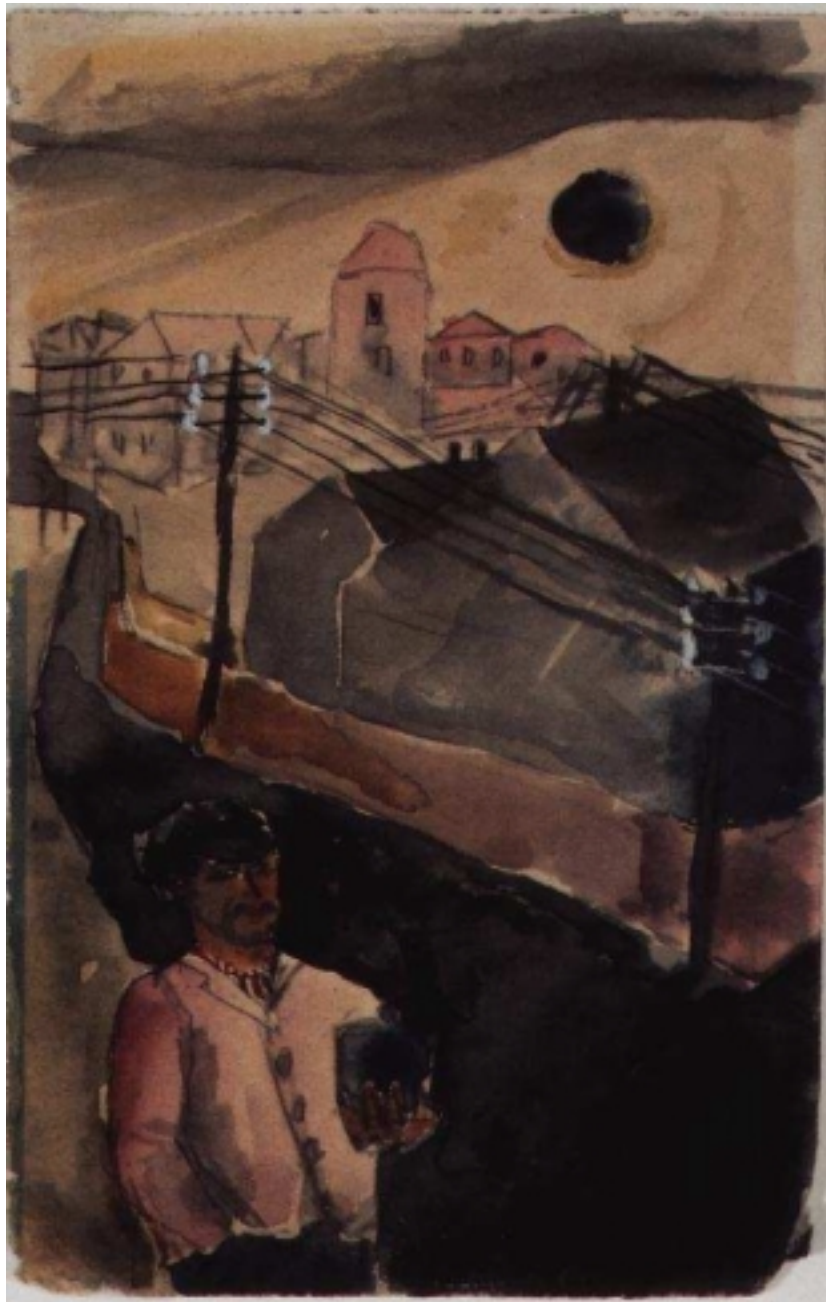
Grethe Jürgens, "Mann mit Mütze und Brot", 1922, Mischtechnik, 16 x 10cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 9



Grethe Jürgens, "Männliche Figur mit Brille", 1922, Mischtechnik,
15,5 x 10,2cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 10



Grethe Jürgens, "Arbeiter mit Essenstopf", 1922, Mischtechnik (Aquarell), 16 x 10cm, Hannover, Stadtparkasse Hannover.
[Abb. stammt aus dem Besitz der Stadtparkasse Hannover.]

Abb.: 11



Grethe Jürgens, "Erntewagen", 1922, Mischtechnik, 10 x 16cm, unbez.,
Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 12



Grethe Jürgens, "Zigeunerin", 1922, Aquarell, 54 x 44cm, sig. und dat. u.r.: JÜRGENS 22, Hannover, Stadtparkasse Hannover.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit. Hannover, 1991, S. 40.]

Abb.: 13



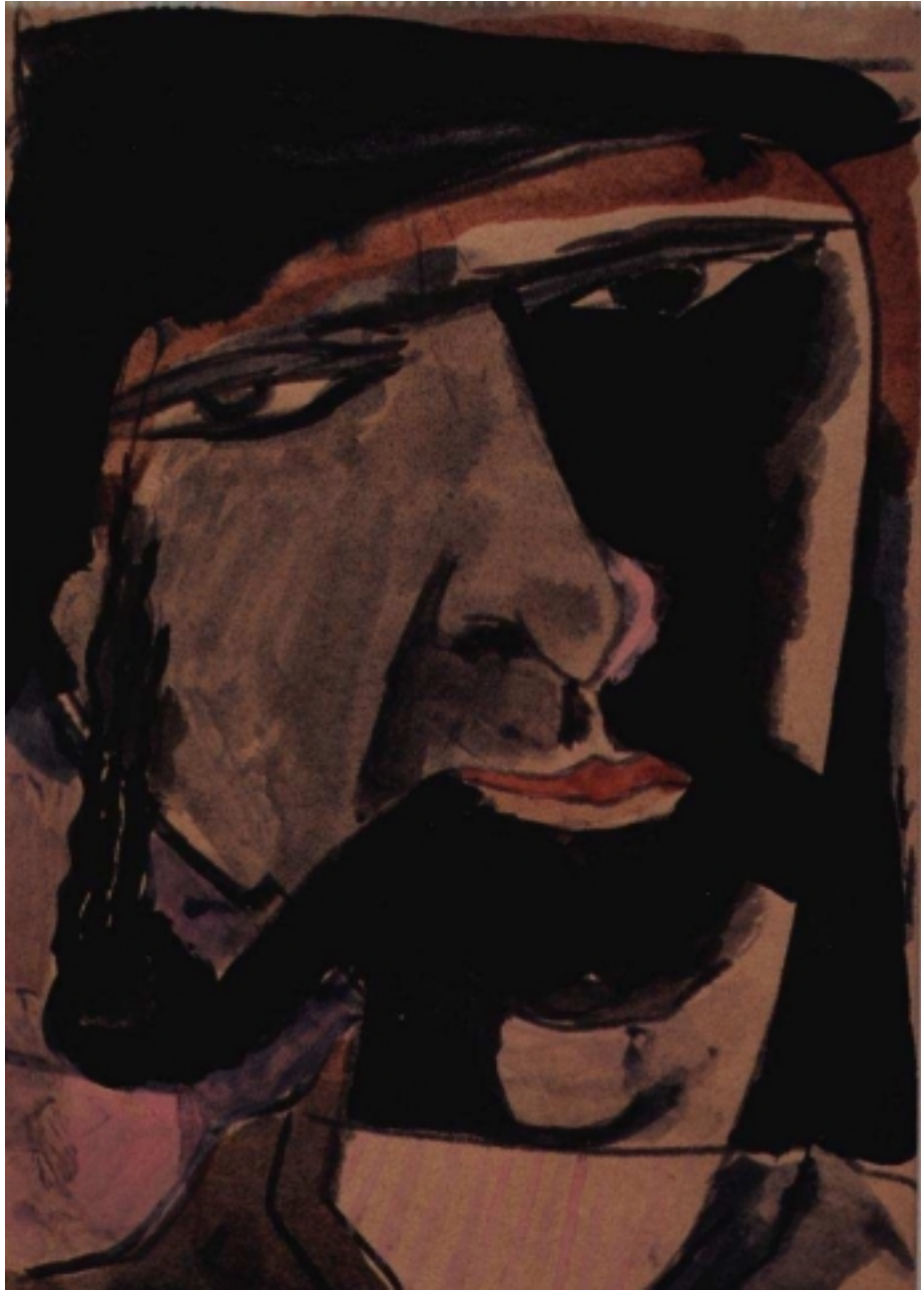
Grethe Jürgens, "Zigeunerin mit Kind", 1923, Aquarell, 30,5 x 27cm, bez. u.l.:
G. Jürgens, Hannover, Niedersächsische Sparkassenstiftung Hannover.
[Abb. stammt aus dem Besitz der Niedersächsischen Sparkassenstiftung,
Hannover.]

Abb.: 14



Grethe Jürgens, "Zigeunerin", 1925, Aquarell und Tuschfeder, 28 x 22cm, bez. und dat. u.r.: JÜRGENS ca. 25, Hannover, Stadtparkasse Hannover.
[Abb. stammt aus dem Besitz der Stadtparkasse Hannover.]

Abb.: 15



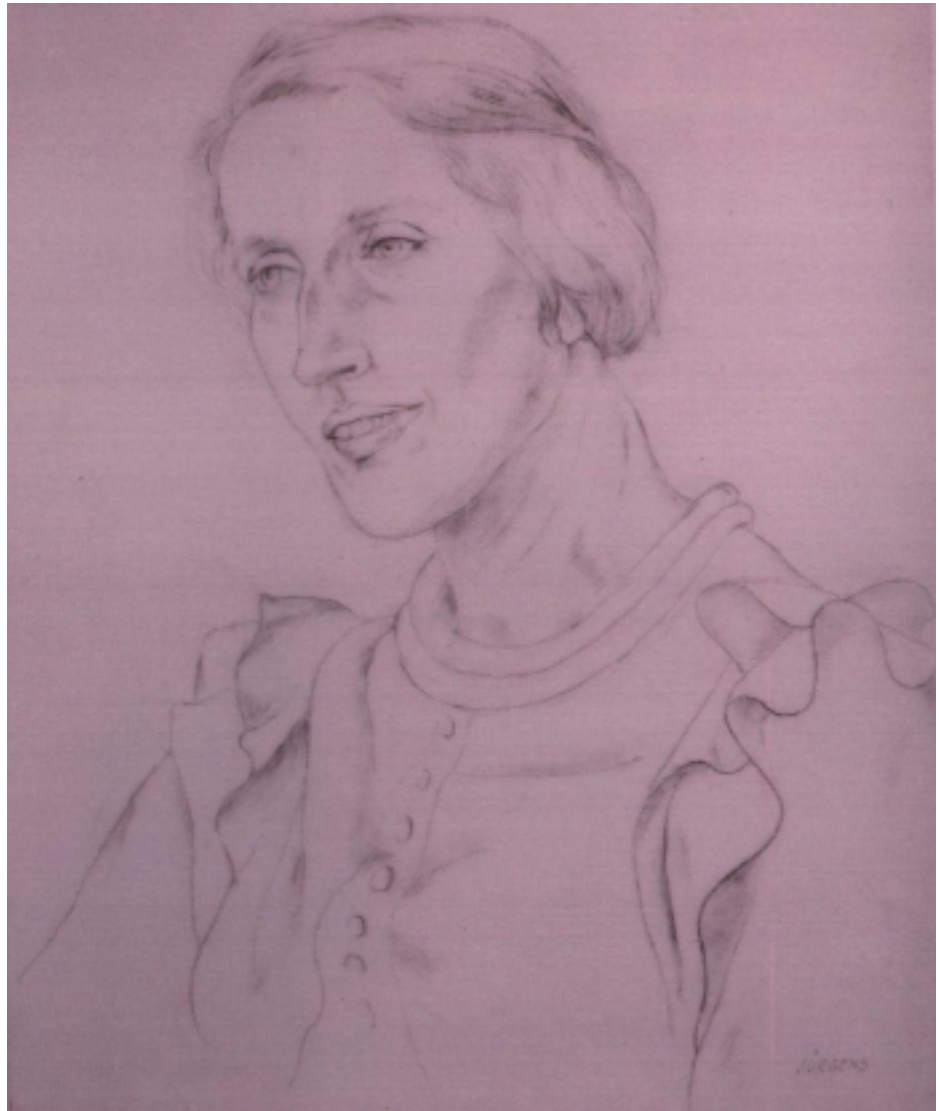
Grethe Jürgens, "Männlicher Kopf mit Pfeife (vermutlich Erich Wegner)", 1922, Mischtechnik, 15,8 x 10cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 16



Grethe Jürgens, "Farbiger Frauenkopf (Grethe Jürgens)", 1922, Mischtechnik, 15,4 x 10,4cm, unbez., Hamburg, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 17



Grethe Jürgens, "O.T.", 1925, Bleistiftzeichnung, 59 x 47cm, bez. u.r.:
JÜRGENS, Hannover, Sprengel Museum,.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 18



Grethe Jürgens, "Bildnis Erich Wegner", 1929, Öl auf Leinwand, 42 x 37,5cm,
bez. u.r.: Jürgens, Hannover, Sprengel Museum.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Bilder der
zwanziger Jahre. Bonn, 1982, o.S.]

Abb.: 19



Grethe Jürgens, "Gerta Overbeck", 1922, Mischtechnik, 15,4 x 10,4cm, unbez.,
Rückseite: Nachlaß sig.: Grethe Jürgens, Hannover, Johannes Jürgens,
Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 20



Grethe Jürgens, "Bildnis Gerta Overbeck", 1925, Aquarell, 30 x 24cm, bez.
u.r.: G. Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 21



Grethe Jürgens, "Selbstbildnis", undat., Radierung, 10,2 x 9,8cm, unbez.,
Bonn, Privatbesitz.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 22



Grethe Jürgens, "Ehepaar mit Hund", 1922, Bleistift, 15,5 x 10,4cm, unbez.,
Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 23



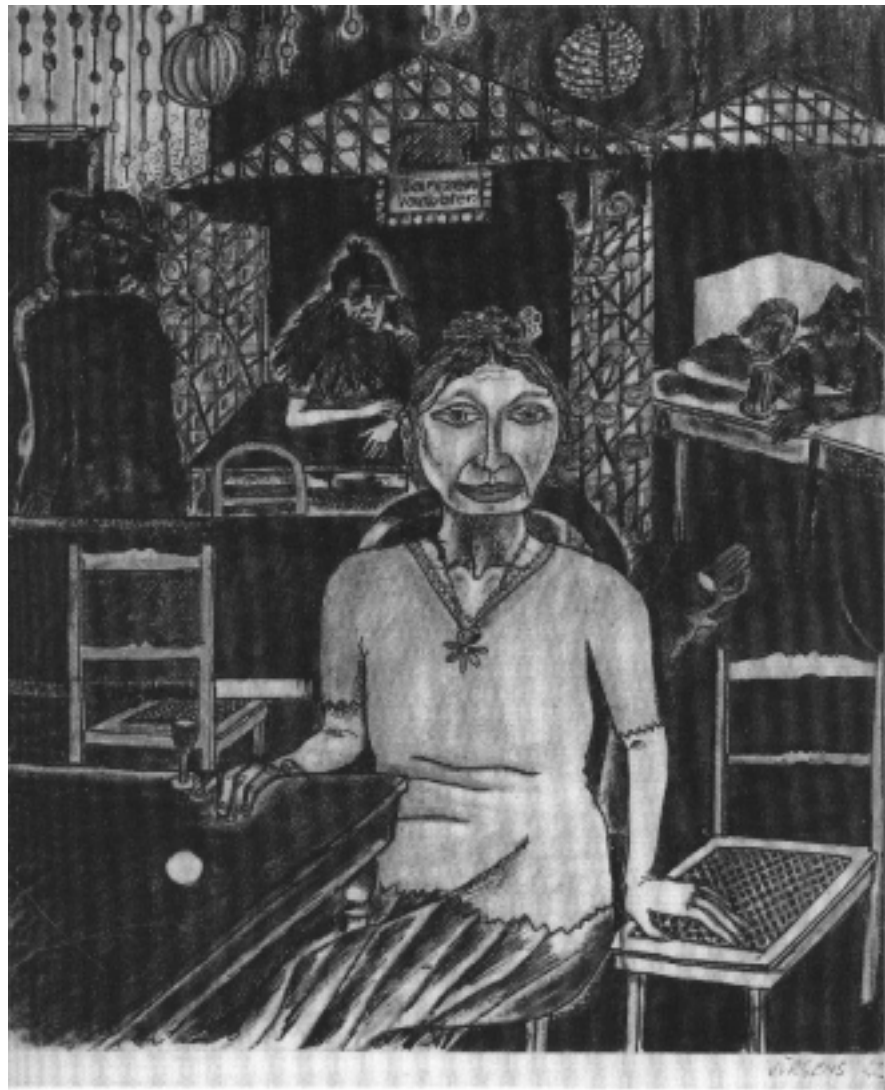
Grethe Jürgens, "Mann mit Hund", 1922, Kreide und Tusche, 15,5 x 10,3cm,
bez. u.l.: JÜRGENS, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 24



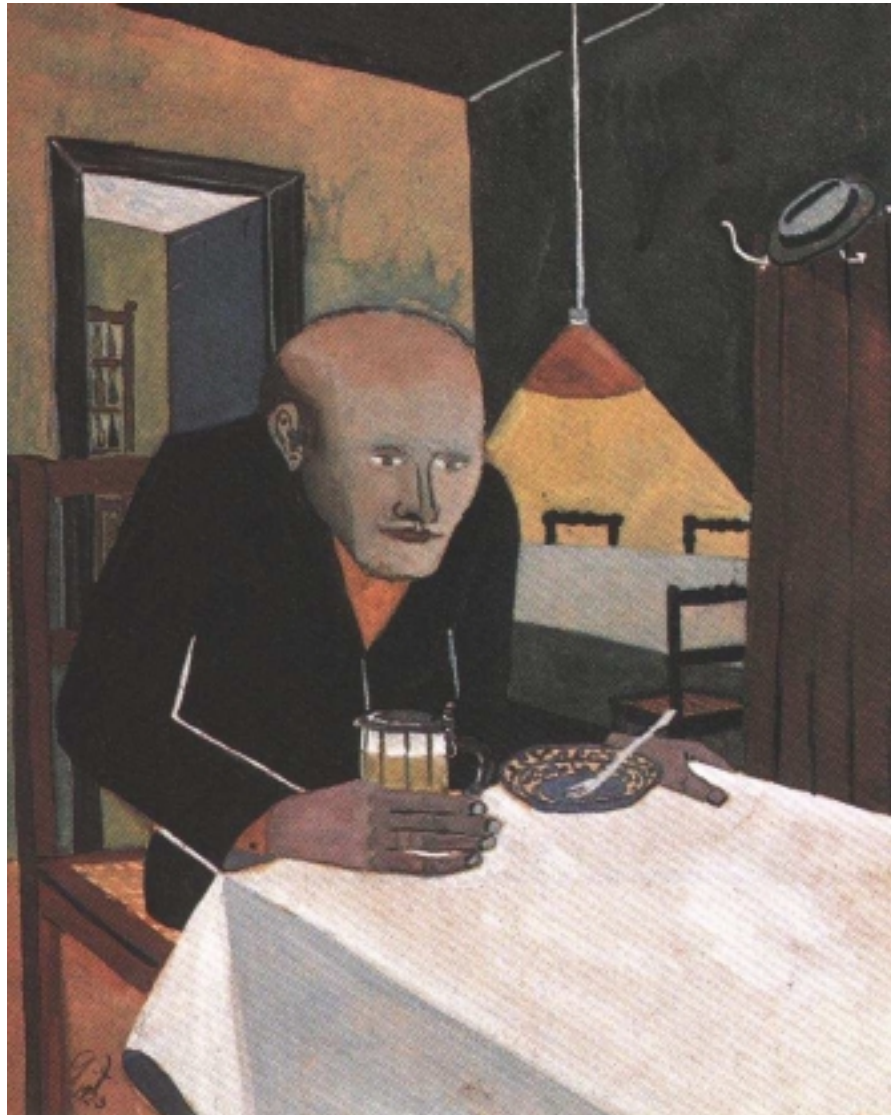
Grethe Jürgens, "Paar in der Kneipe (Zwei Paare)", 1922, Kohlezeichnung, 16 x 10cm, Nachlaßstempel verso, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 25



Grethe Jürgens, "Bei Heinrich II", 1922, Tinte und Pastell auf Papier, 39,7 x 27,5cm, Privatbesitz.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Nuova Oggettività Germania e Italia 1920-1939. Mailand, 1995, S. 69.]

Abb.: 26



Grethe Jürgens, "Der Mittagstisch", 1923, Mischtechnik, 31,5 x 24,5cm, bez. und dat. u.l.: G.J. 1923, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 27



Grethe Jürgens, "Figur unter Lampenschirm", 1922, Kohle, 15,9 x 10cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs, 1995.]

Abb.: 28



Grethe Jürgens, "Kartoffelschälende Bäuerin", 1922, Aquarell und Kreide, 23,7 x 21cm, dat. u.r.: 16.VII.22, Privatbesitz.

[Abb. in: Auktionskatalog Hauswedell und Nolte. Hamburg, ca. 1994, o.S.]

Abb.: 29



Grethe Jürgens, "Essende Frau", 1922, Kohle, 16 x 10cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 30



Grethe Jürgens, "Familie am Tisch", Mischtechnik, 16 x 10cm, unbez.,
Privatbesitz.

[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 31



Grethe Jürgens, "Frau mit Kinderwagen", 1922, Kohle, 16 x 10cm, unbez.,
Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs, 1995.]

Abb.: 32



Grethe Jürgens, "Mutter mit Kind", 1922, Mischtechnik, 15,5 x 10,3cm, bez.
u.r.: Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs, 1995.]

Abb.: 33



Grethe Jürgens, "Mutter mit Kind auf dem Schoß", 1922, Kohle, 16 x 10cm, unbez., Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs, 1995.]

Abb.: 34



Grethe Jürgens, "Zuschauer im Vorstadtzirkus", 1931, Aquarell, 68 x 48,5cm, bez. und dat.u.l.: JÜRGENS 1931, Fishman, Milwaukee, U.S.A.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909-1936. Die Sammlung Marvin und Janet Fishman. München, 1991, S. 78.]

Abb.: 35



Grethe Jürgens, "Krankes Mädchen, 1926, Öl auf Leinwand, 70 x 50cm, bez. und dat. u.l.: Jürgens 1926, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 36



Grethe Jürgens, „Blumenmädchen“, 1931, Öl auf Leinwand, 72,5 x 51,8cm,
bez. u.r.: Jürgens, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 37



Grethe Jürgens, „Porträt“, 1930, Aquarell, 70 x 50cm, bez. und dat. u.l.:
JÜRGENS 1930, Privatbesitz.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit.
Hannover 1991, S. 44.]

Abb.: 38



Grethe Jürgens, „O.T.“, 1930, Kohlezeichnung, 63 x 48cm, bez. und dat. u.r.:
JÜRGENS 1930, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 39



Grethe Jürgens, „Blumenmädchen“, 1930, Aquarell, Maße unbekannt, bez. und dat. o.l.: JÜRGENS 1930, Oldenburg, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 40



Grethe Jürgens, "Bildnis Karl Eggert", 1927, Öl auf Leinwand, 84 x 45cm,
Hannover, Niedersächsische Sparkassenstiftung.
[Abb. stammt aus dem Besitz der Galerie Nicolaus Fischer, Frankfurt a.M.]

Abb.: 41



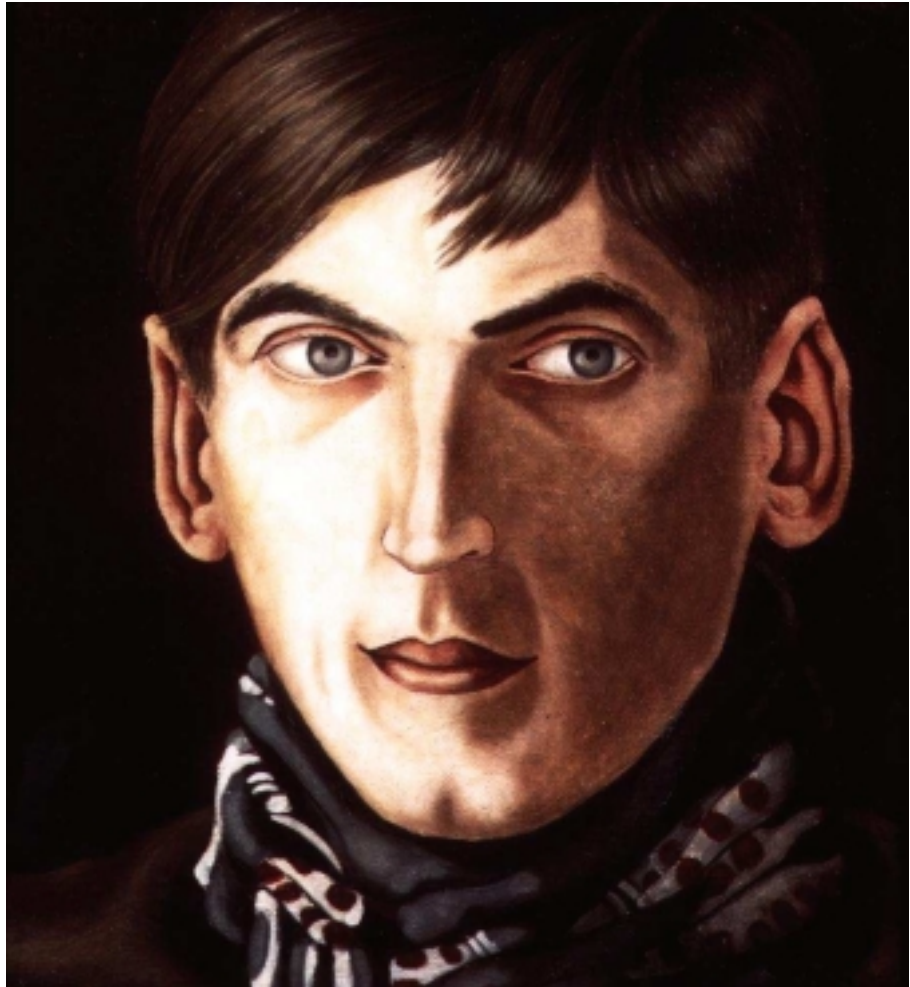
Photograph unbekannt, Photographie von Karl Eggert, Grethe Jürgens und zwei unbekannten Frauen, nach 1927, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Heide Jürgens-Hitz, Köln.]

Abb.: 42



Grethe Jürgens, "Bildnis Gerta Overbeck", 1929, Öl auf Leinwand, 42,5 x 35,5cm, bez. o.r.: Jürgens, Hannover, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus Privatbesitz, Hannover.]

Abb.: 43



Grethe Jürgens, "Bildnis Gustav Schenk", 1931, Öl auf Leinwand, 39 x 36cm,
bez. u.r.: Jürgens, Hannover, Niedersächsische Sparkassenstiftung Hannover.
[Abb.: Niedersächsische Sparkassenstiftung Hannover.]

Abb.: 44



Grethe Jürgens, "Italienische Bettlerin" oder "Alte Italienerin", 1933, Aquarell, 65 x 50cm, (62,5 x 47cm) Angabe differieren, bez. und dat. u.r.: JÜRGENS 1933, Manfred Stamm, Paderborn.

[Abb. stammt aus dem Auktionshaus W. Löwe, Hannover.]

Abb.: 45



Grethe Jürgens, "Kinderbildnis H.J.", 1928, Öl auf Leinwand, 63 x 36cm, bez.
u.l.: JÜRGENS, Köln, Privatbesitz.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Bilder der
zwanziger Jahre. Bonn, 1982, o.S.]

Abb.: 46



Grethe Jürgens, „Kinderbild“, 1930, Öl auf Leinwand, 49 x 40 cm, sig. und dat.: Jürgens 1930, Privatbesitz.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 47



Grethe Jürgens, „Strickende Frau“, 1928, Öl auf Pappe, 45 x 55 cm, bez. u.r.:
Jürgens, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 48



Grethe Jürgens, „Frau und Mann“, 1927, Öl auf Leinwand, 40 x 35 cm, bez. und dat. u.r.: JÜRGENS 27, Privatbesitz.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Neue Sachlichkeit in Hannover. Kunstverein Hannover, 1974, o.S.]

Abb.: 49



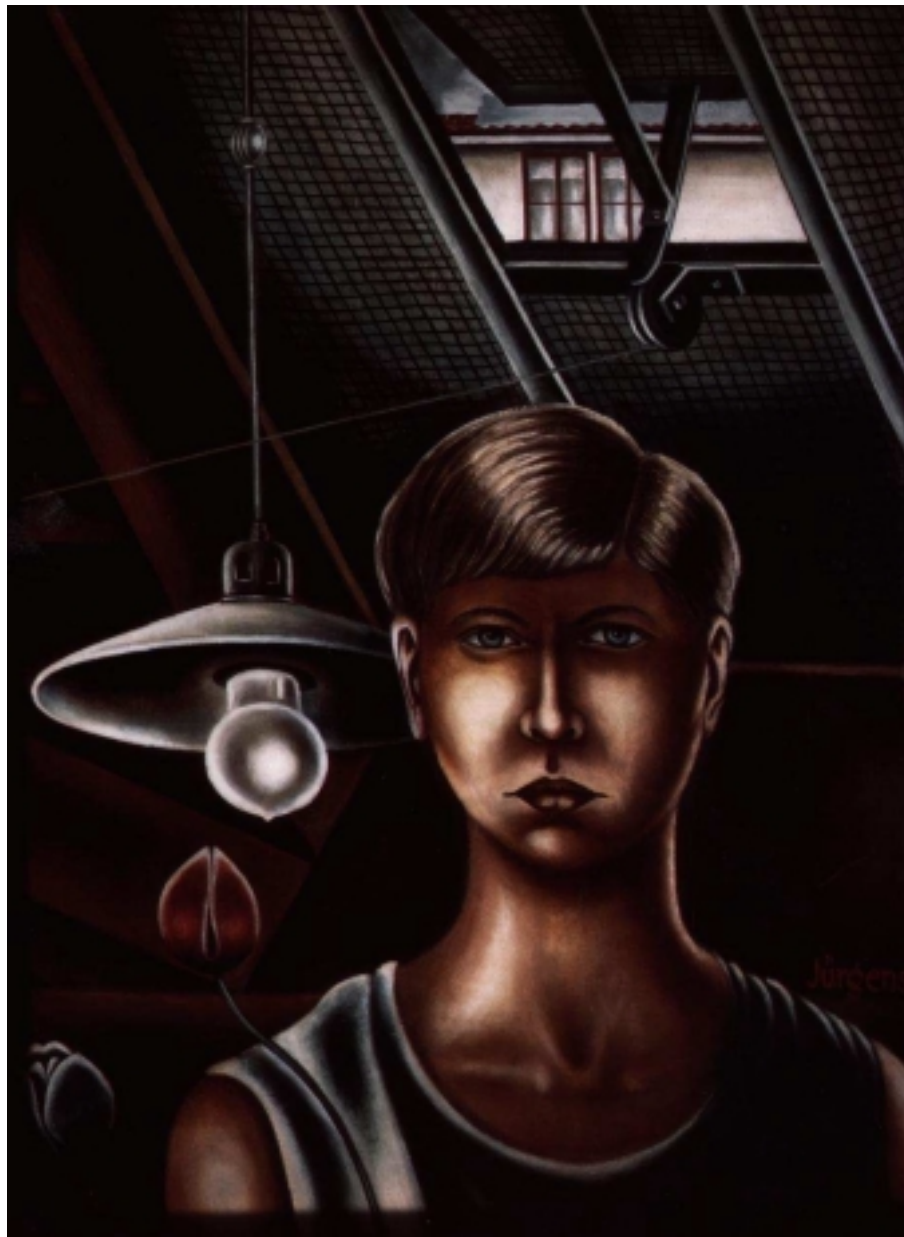
Grethe Jürgens, „Frisierpuppen“, 1927, Öl auf Leinwand, 96,5 x 59,5 cm, bez. und dat. u.l.: JÜRGENS 1927, Privatbesitz München.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Giese, München.]

Abb.: 50



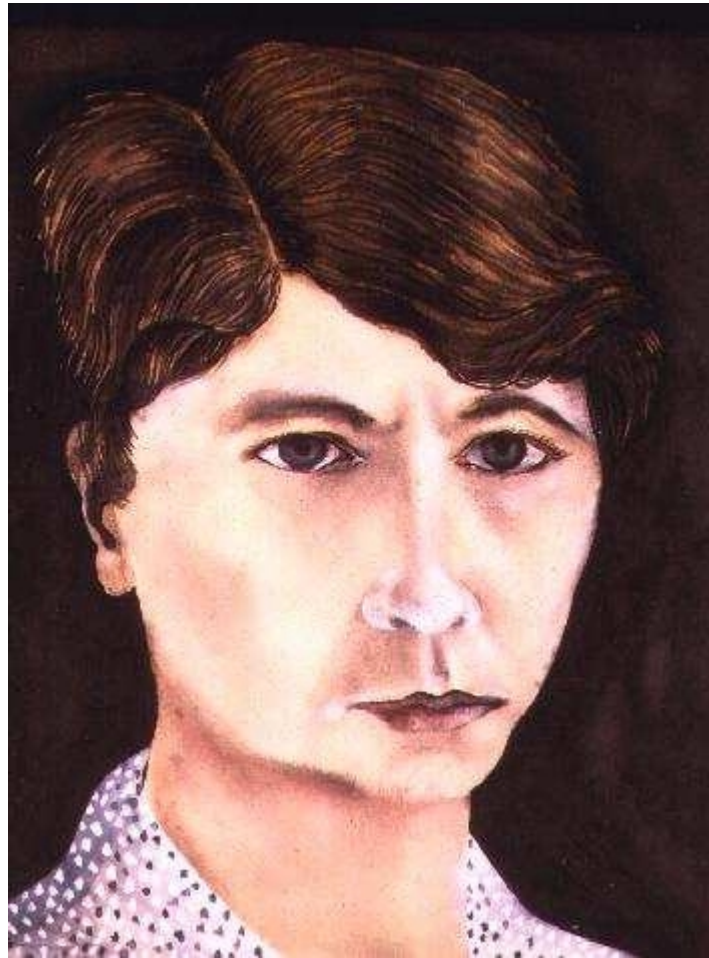
Grethe Jürgens, „Liebespaar“, 1930, Öl auf Leinwand, 65 x 50 cm, bez. u.l.:
JÜRGENS, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum Hannover.]

Abb.: 51



Grethe Jürgens, „Selbstbildnis“, 1928, Öl auf Holz, 53 x 73 cm, bez. u.r.:
Jürgens, Privatbesitz München.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Giese, München.]

Abb.: 52



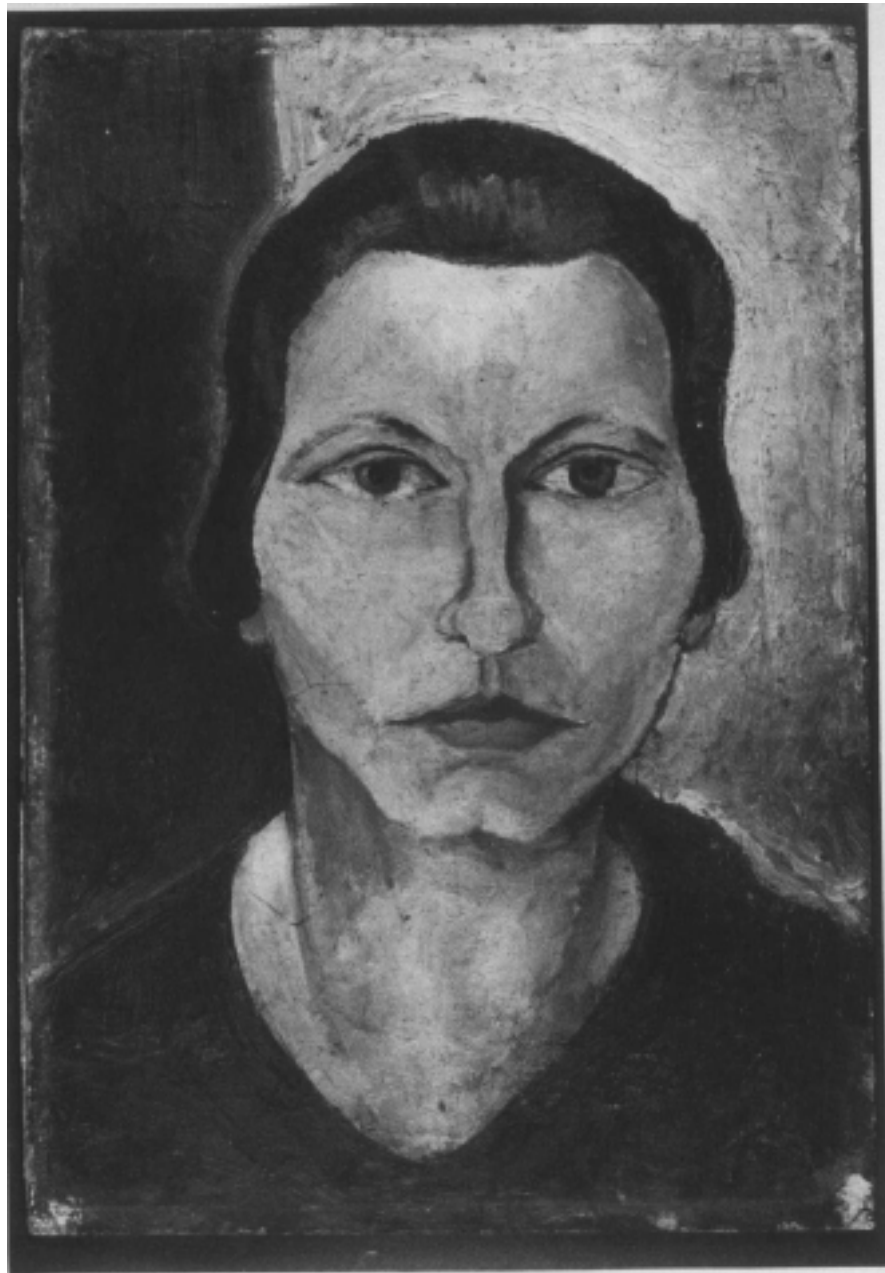
Grethe Jürgens, „Selbstbildnis“, 1927, Aquarell, 25 x 19,5 cm, bez. und dat.
auf der Rückseite, Privatbesitz, München.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Giese, München.]

Abb.: 53



Grethe Jürgens, „Selbstbildnis“, um 1927, Öl auf Karton, 29,7 x 24,9 cm, sig.
u.r.: Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz der Galerie Nicolaus Fischer, Frankfurt a.M.]

Abb.: 54



Grethe Jürgens, „Selbstbildnis“, undat., Öl auf Pappe, 33,5 x 23,5 cm, unbez.,
Privatbesitz Bonn.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 55



Photograph unbekannt, Photographie der ersten Fassung des Selbstbildnisses von 1928.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Heide Jürgens-Hitz, Köln.]

Abb.: 56



Photograph unbekannt, Grethe Jürgens mit weißer Bluse und schwarzem langen Rock, nach 1930, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Heide Jürgens-Hitz, Köln.]

Abb.: 57



Photograph unbekannt, Grethe Jürgens mit Gustav Schenk und einem unbekannten Herrn, nach 1930.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Heide Jürgens-Hitz, Köln.]

Abb.: 58



Grethe Jürgens, „Verzweiflung“, 1929, Aquarell, Maße unbekannt, Privatbesitz.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Wem gehört die Welt. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Berlin, 1977, S. XVII.]

Abb.: 59



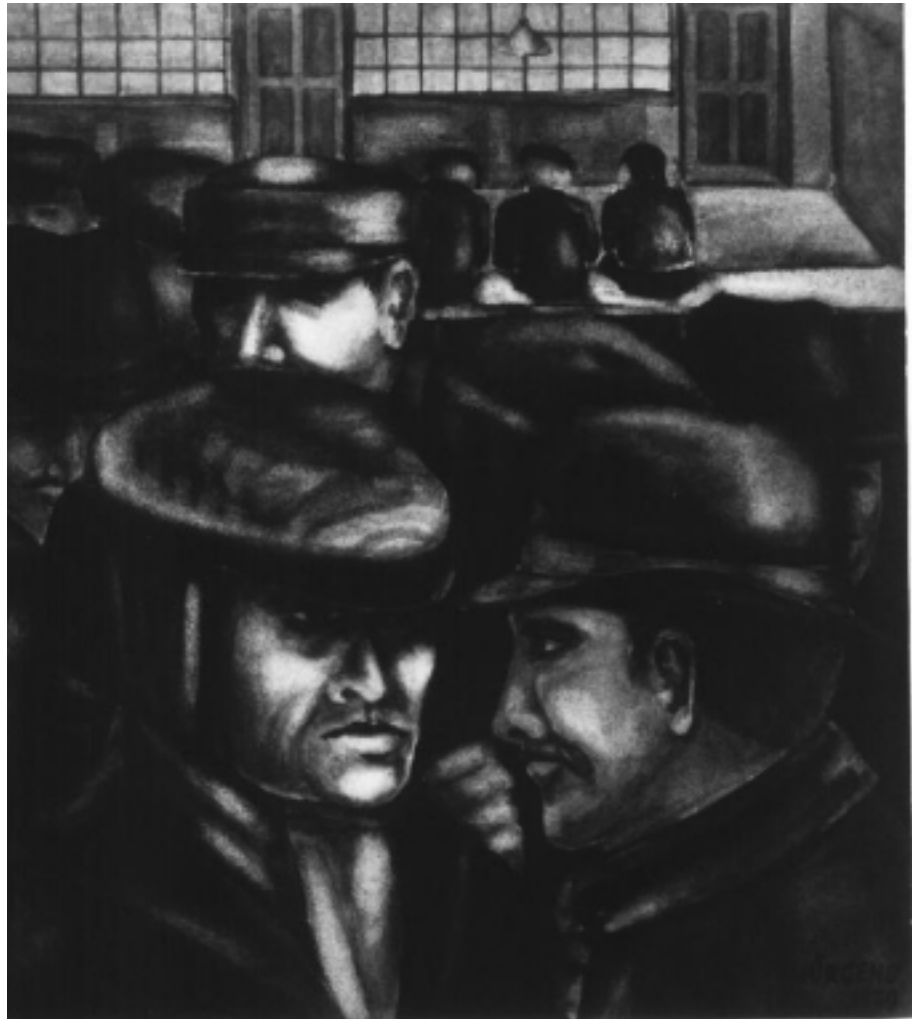
Grethe Jürgens, „Selbstbildnis mit Hut“, 1932, Öl auf Leinwand, 36 x 28 cm,
bez. u.l.: Jürgens, Privatbesitz, Köln.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Bilder der
zwanziger Jahre. Bonn, 1982, o.S.]

Abb.: 60



Grethe Jürgens, „Arbeitsamt“, 1929, Öl auf Leinwand, 66 x 50 cm, bez. und dat. u.r.: Jürgens 1929, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb: 61



Grethe Jürgens, „Arbeitslose“, 1929, Aquarell, 48,5 x 44 cm, bez. und dat. u.r.:
Jürgens 1929, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 62



Grethe Jürgens, „Stoffhändler“, 1932, Öl auf Leinwand, 52,5 x 40,5 cm, bez.
u.r.: Jürgens, Hannover, Sprengel Museum.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 63



Grethe Jürgens, „Arbeitsloser“, 1936, Aquarell auf Papier, 62 x 44 cm, Hannover, Sprengel Museum.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum Hannover.]

Abb.: 64



Grethe Jürgens, "An der Roßmühle", 1929, Aquarell, 49 x 39cm, bez. u.l.:
Jürgens, Hannover, Historisches Museum am Hohen Ufer.
[Foto: Historisches Museum am Hohen Ufer, Hannover.]

Abb.: 65



Grethe Jürgens, "Zigeuner", ca. 1930, Aquarell, Maße unbekannt, bez. u.r.:
JÜRGENS, Besitz unbekannt.
[Foto: Hildegard Wegner, Hannover.]

Abb.: 66



Grethe Jürgens, "Zigeuner II", 1930, Aquarell, ca. 35 x 48cm, bez. und dat.
u.r.: Jürgens 30, Privatbesitz.
[Foto: Hildegard Wegner, Hannover.]

Abb.: 67



Grethe Jürgens, "Teediele", 1929, Gouache, 40 x 29,8cm, Privatbesitz.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Realismus der zwanziger Jahre. Bilder
Zeichnungen, Druckgraphiken. München, 1980, Kat.nr.: 59.]

Abb.: 68



Grethe Jürgens, "Hafencafé", 1931, Aquarell, 69 x 50cm, bez. und dat. u.r.: Jürgens 1931, Privatbesitz.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre. Bonn, 1982, o.S.]

Abb.: 69



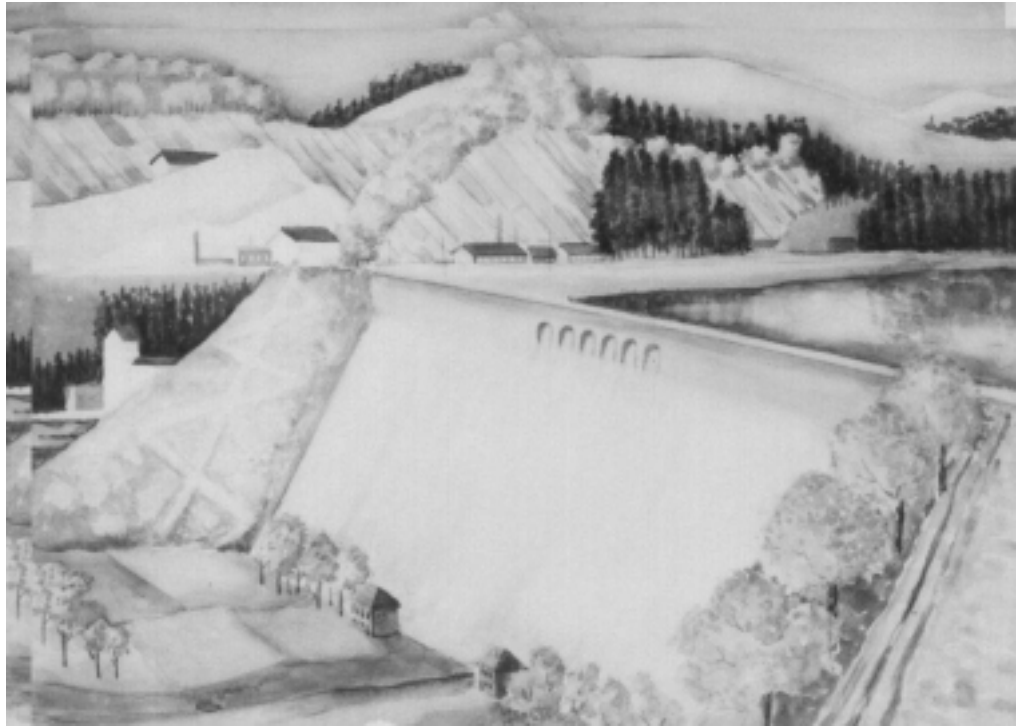
Grethe Jürgens, "Vorstadtzirkus", 1931, Aquarell, 50 x 65cm, bez. und dat. u.l.:
JÜRGENS 1931, Köln, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 70



Grethe Jürgens, "Landschaft mit Brücke", 1929, Aquarell und Gouache, 38,5 x 47cm, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus der Galerie Nicolaus Fischer, Frankfurt a.M.]

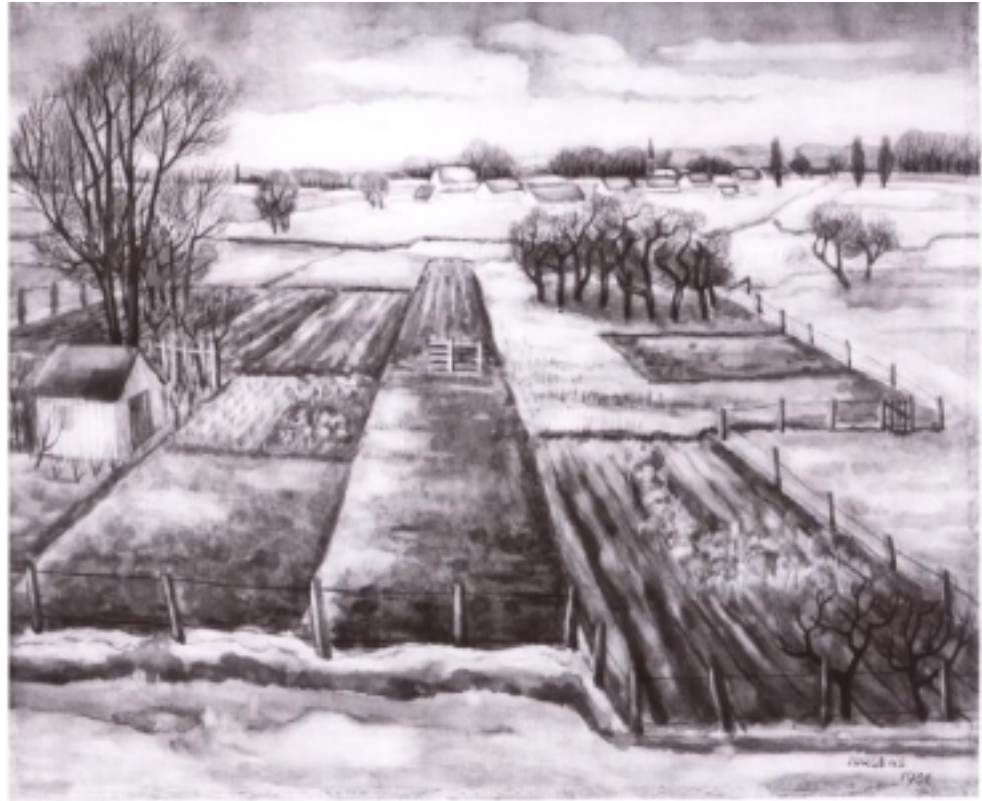
Abb.: 71



Grethe Jürgens, "Talsperre", 1930/ 35, Aquarell, 43 x 45,4cm, unbez.,
Rückseitig mit Kugelschreiber: Nachlaß Grethe Jürgens; Hannover, Sprengel
Museum.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 72



Grethe Jürgens, "Oldenburgische Landschaft", 1931, Aquarell auf Papier, Platte/Darstellung: 44,8 x 53,8cm, Blatt: 45 x 54cm, bez. und dat. u.l.: Jürgens 1931, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

Abb.: 73



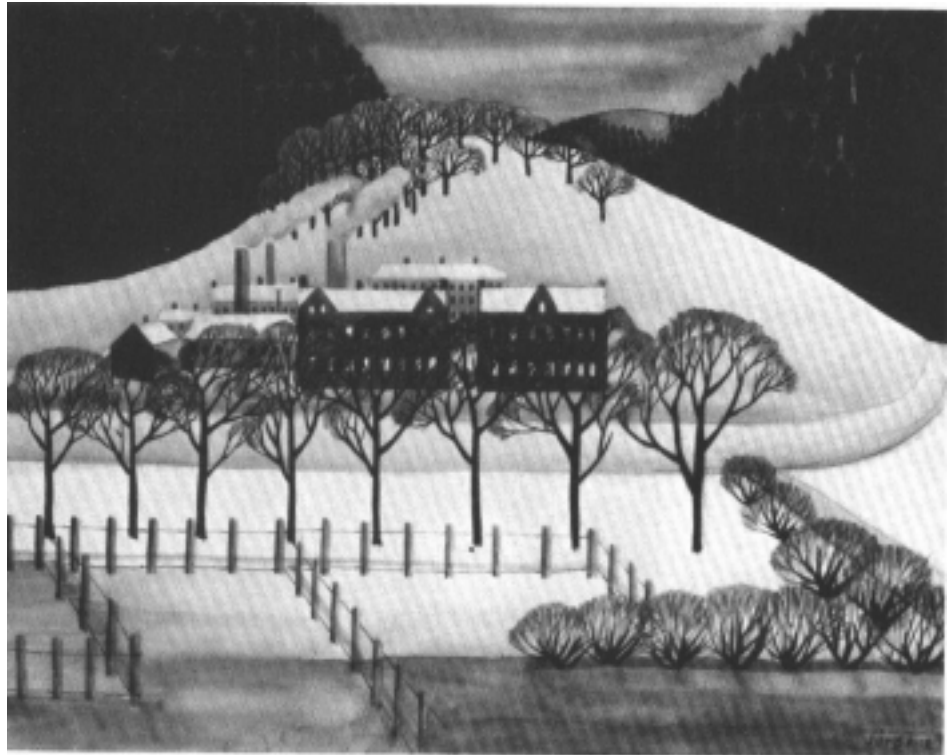
Grethe Jürgens, "Ausblick aus dem Atelierfenster", 1930, Aquarell,
ca. 41 x 55,5cm, sig. und dat. u.r.: JÜRGENS 1930, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz der Galerie Nicolaus Fischer, Frankfurt a.M.]

Abb.: 74



Grethe Jürgens, „Straße nach Dangastermoor“, 1932, Öl auf Leinwand,
63 x 80cm, bez. u.l.: JÜRGENS, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]

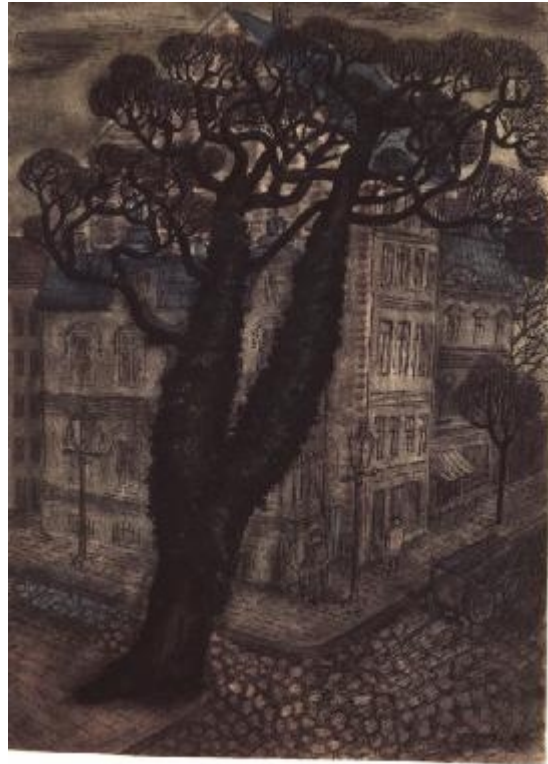
Abb.: 75



Grethe Jürgens, „Winterbild“, 1929, Aquarell, 43 x 53cm, bez. und dat. u.r.: JÜRGENS 1929, Privatbesitz.

[Abb. in: Ausstellungskatalog Neue Sachlichkeit und Realismus: Kunst zwischen den Kriegen. Wien, 1977, S. 64.]

Abb.: 76



Grethe Jürgens, „Efeubaum“, 1928, Aquarell, 35 x 25cm, bez. und dat. u.r.:
Jürgens 1928, Hannover, Stadtparkasse Hannover.
[Abb. Stadtparkasse Hannover.]

Abb.: 77



Grethe Jürgens, „Straße in Detmold“, 1930, Aquarell auf Papier, 22 x 34cm,
bez. u.r.: Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. Auktionshaus W. Löwe, Hannover.]

Abb.: 78



Grethe Jürgens, "Häuserwand", 1925, Aquarell, 17,3 x 12,5cm, bez. und dat.
u.r.: G. Jürgens 25, Hannover, Bahlse Museum.
[Abb. Bahlse Museum, Hannover.]

Abb.: 79



Grethe Jürgens, "Gehöft bei Berlebeck", 1933, Aquarell, 36,5 x 49,5cm, bez.
u.r.: Jürgens, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 80



Grethe Jürgens, "Landschaftsdarstellung", 1930er Jahre, Aquarell, Maße unbekannt, bez. u.r.: Jürgens, Oldenburg, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen Ohligs 1995.]

Abb.: 81



Grethe Jürgens, "Landschaftsdarstellung", 1930er Jahre, Aquarell, Maße unbekannt, bez. u.l.: JÜRGENS, Oldenburg, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

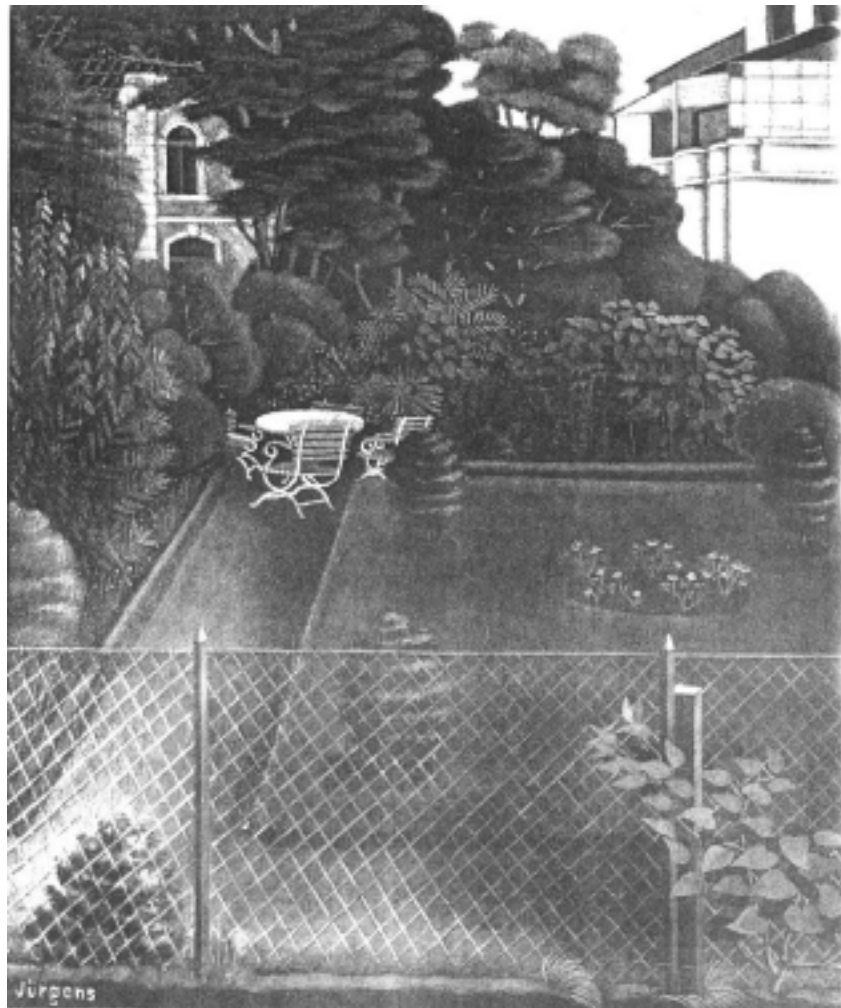
Abb.: 82



Photograph unbekannt, "Titelblatt <<Der Wachsbogen>>", Photographie, undatiert.

[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 83



Grethe Jürgens, "Grüner Garten", 1928, Öl auf Pappe, 60,5 x 50cm, bez.u.l.:
Jürgens, Hannover, Stadtparkasse.
[Abb. stammt aus dem Besitz der Stadtparkasse Hannover.]

Abb.: 84



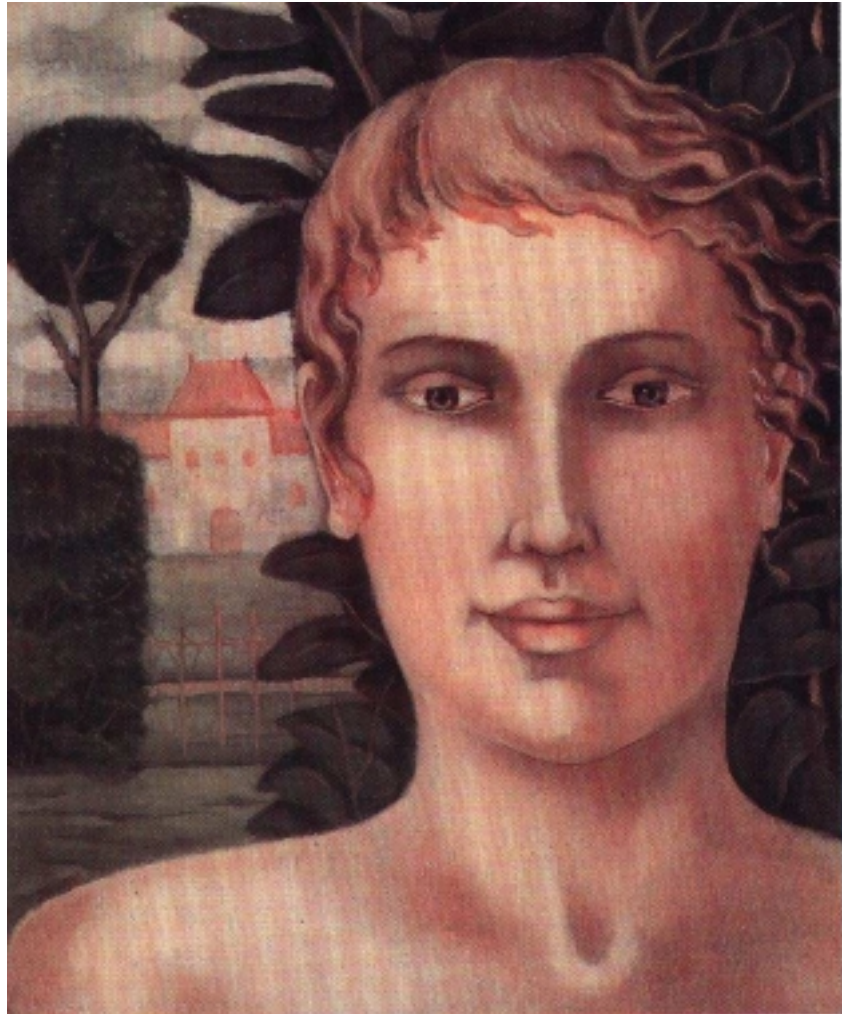
Grethe Jürgens, "Bauplatz", 1928, Tempera, 45 x 36cm, Privatbesitz.
[Abb. stammt aus dem Besitz von Fr. Dr. Reinhardt, Bonn.]

Abb.: 85



Grethe Jürgens, "Bildnis Etta Koch", ca. 1935/36, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, bez. u.r.: Jürgens, Oldenburg, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 86



Grethe Jürgens, "Selbstbildnis", 1938-40, Öl auf Leinwand, 34 x 29cm, Privatbesitz.

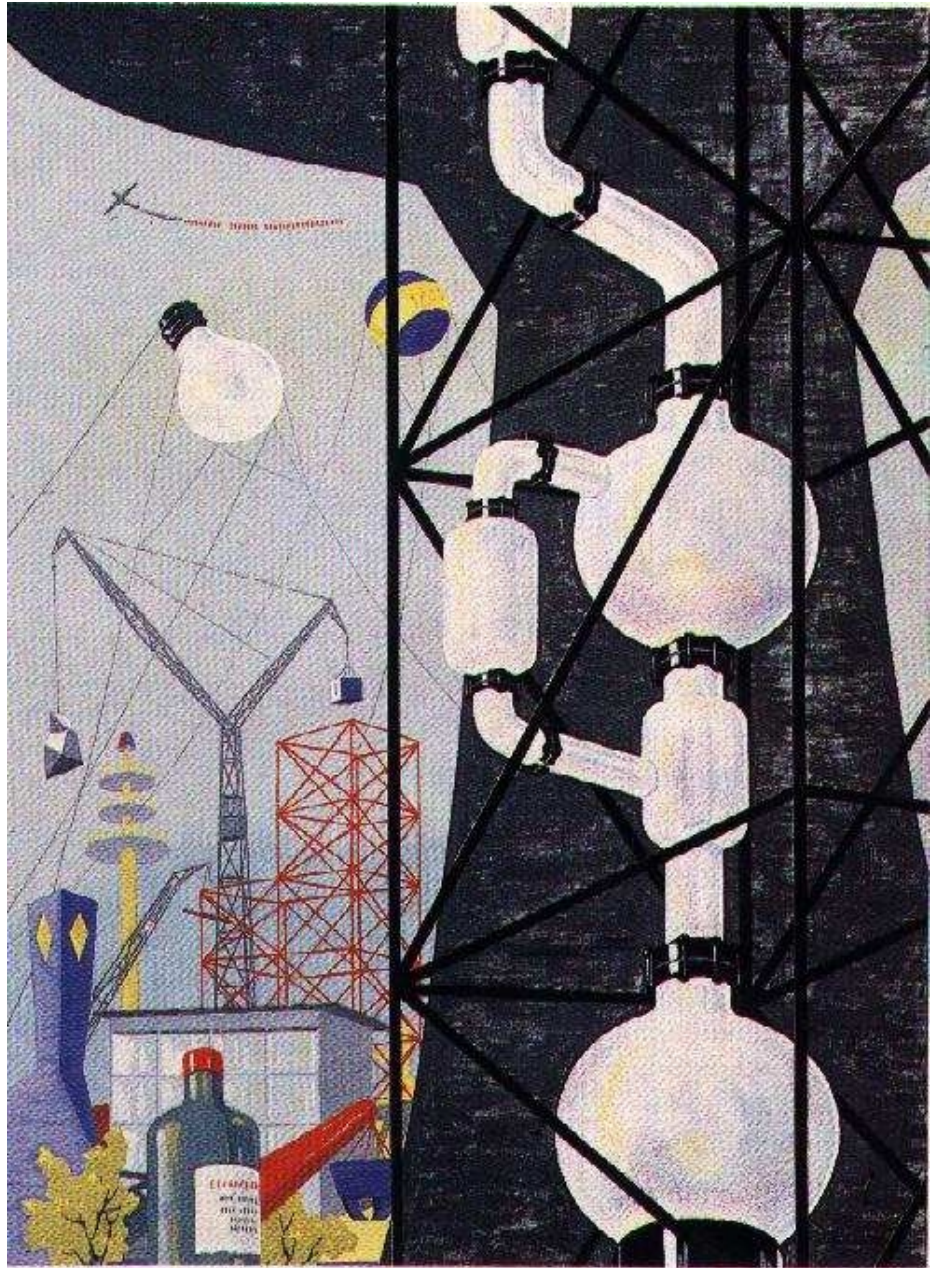
[Abb. in: Ausstellungskatalog, Nuova Oggettività Germania e Italia 1920-1939. Mailand, 1995, S. 32.]

Abb.: 87



Grethe Jürgens, "Porträt", 1939, Aquarell, Maße unbekannt, bez. und dat. u.r.:
Jürgens 1939, Oldenburg, Privatbesitz.
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

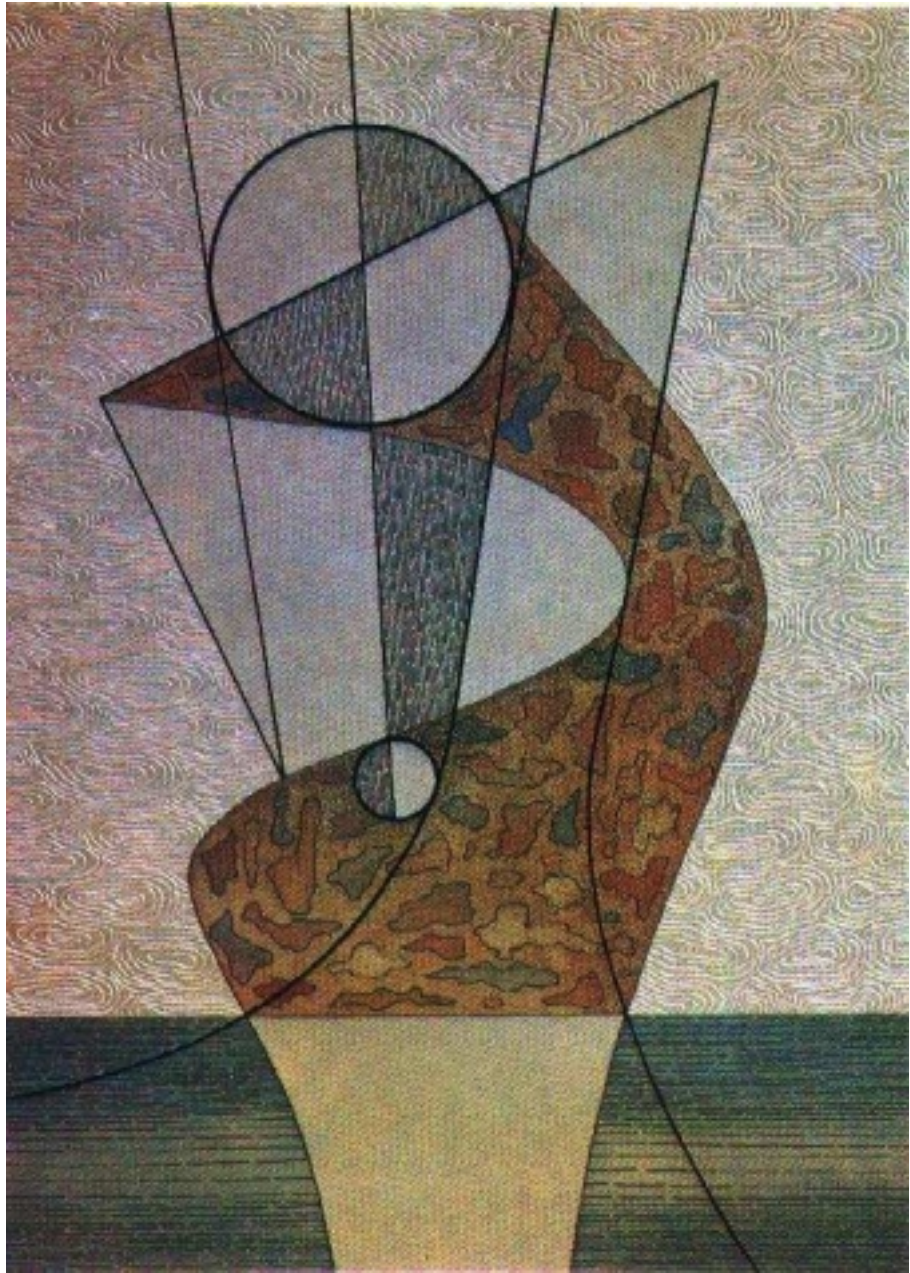
Abb.: 88



Grethe Jürgens, "Hannover-Messe", 1959, Tempera, 67 x 48cm, Hannover, Sprengel Museum.

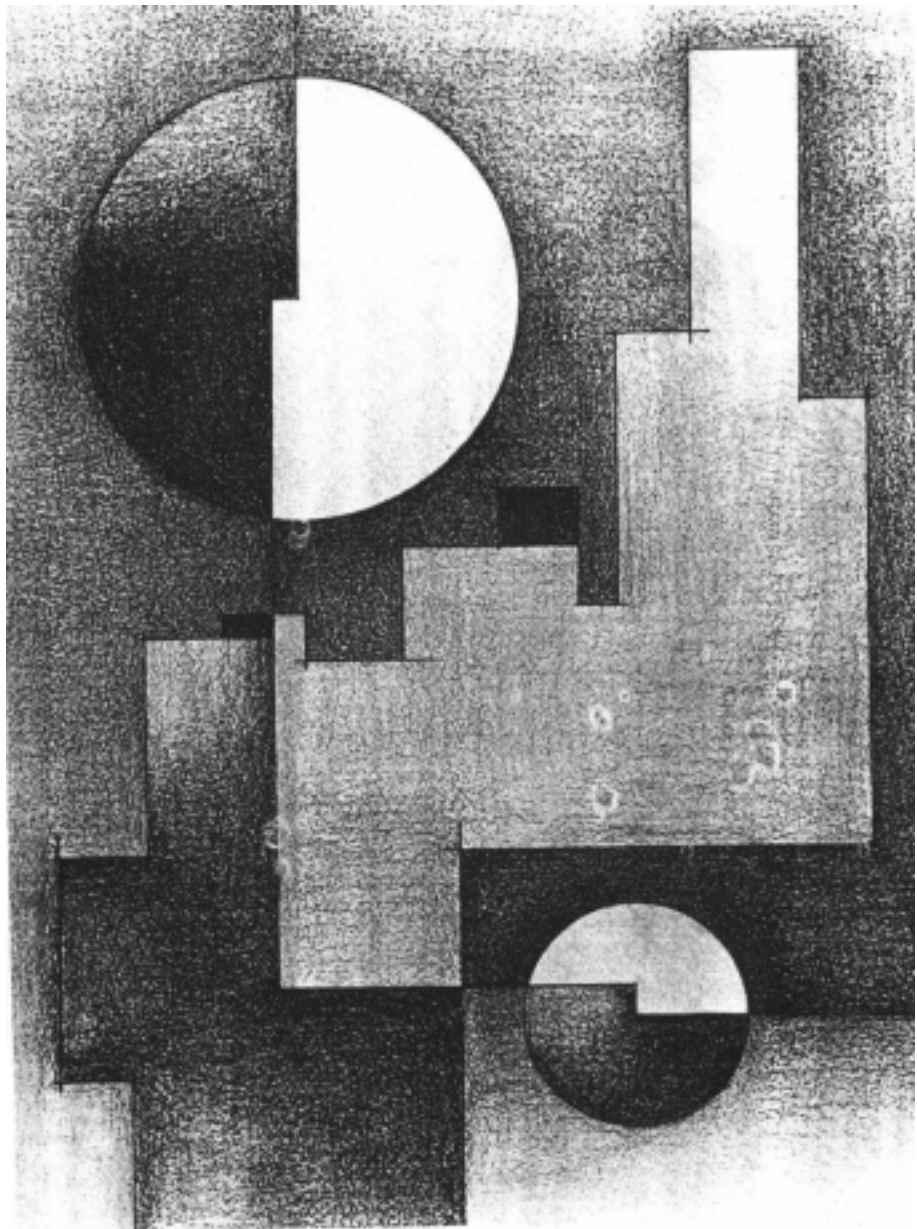
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum Hannover.]

Abb.: 89



Grethe Jürgens, "Die melancholische Geometrie", 1968, Aquarell, 48 x 34cm,
Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum Hannover.]

Abb.: 90



Grethe Jürgens, "Stadt am Abend", 1975, Farbstift, 40 x 30cm, Hannover, Sprengel Museum.

[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum Hannover.]

Abb.: 91



Photograph unbekannt, Grethe Jürgens am Schreibtisch sitzend, ca. 1929.
[Abb. in: Ausstellungskatalog Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit.
Hannover, 1991, S. 20.]

Abb.: 92



Grethe Jürgens, „Gruppe mit Kinderwagen“, 1922, Mischtechnik, 16 X 10 cm,
Privatbesitz
[Abb. Norbert Sarazin, Solingen-Ohligs 1995.]

Abb.: 93



Grethe Jürgens, „Häuser in Wilhelmshaven“, 1931, Gouache, 61,8 x 47,5cm,
bez. u.l. in Tusche: G. Jürgens, Hannover, Sprengel Museum.
[Foto: Michael Herling, Sprengel Museum, Hannover.]